

فصول

مجلة النقد الأدبي

كتابي توريثي
بنيادي



مركز بحوث اللغة والأدب العربي

الأدب المقارن

الجزء الثاني

تصدر كل ثلاثة أشهر

المجلد الثالث • العدد الرابع • يوليو/أغسطس/سبتمبر ١٩٨٣

٣

فصول

مجلة النقد الأدبي

رئيس التحرير

عز الدين إسماعيل

نائب رئيس التحرير

جاسر عصفور

مكتبة التحرير

اعتدال عثمان

المشرف الفني

سعد عبد الوهاب

السكرتيرة الفنية

أحمد عيسى

عصام بهي

محمد بدوي

مستشارو التحرير

زكي نجيب محمود

سهير القلماوي

شوقي ضيف

عبد الحميد يونس

عبد القادر القط

مجدى وهبة

مصطفى سويلف

نجيب محفوظ

يحيى حقي

تصدر عن : الهيئة المصرية العامة للكتاب

الأسعار في البلاد العربية :

الكويت دينار واحد - الخليج العربي ٢٥ ريالاً كلاً - البحرين
دينار ونصف - العراق : دينار ربع [] لبنان
10 ليرة - الأردن : 1000 ليرة - السعودية 20 ريالاً -
السودان 200 قرش - تونس 2000 دينار - الجزائر 25
دينار - المغرب 25 درهما - اليمن 10 ريالاً - ليبيا دينار
ربع .

الاشتراكات :

الاشتراكات من الخارج :

عن مئة (أربعة أعداد) []
رسل الاشتراكات بحالة بريدية حكومية

الاشتراكات من الخارج :

عن مئة (أربعة أعداد) 10 دولاراً للفرقة - 20 دولاراً
للعدد - مضاف إليها :

مصاريف البريد (البلاد العربية - ما يقابل 5 دولارات)
(أمريكا وأوروبا - 10 دولاراً)

رسل الاشتراكات على الصرافة طاق :

● مجلة فصول

الهيئة المصرية العامة للكتاب

شارع كورنيش النيل - يولاق - القاهرة ج . ط . ع .

تليفون المجلة ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٢٨
٧٦٥٤٣٦

الإعلانات : ينظر عليها مع إدارة المجلة أو بتدبيرها للمعلنين .

محتويات العدد

٤	رئيس التحرير	أنا ليل
٥	التحرير	هذا العدد
١٣	عطية عامر	تاريخ الأدب لقارن
٢٣	نبيلة إبراهيم	عالية التعبير النحوي
٣٧	أحمد عثمان	على هامش الأسطورة الإغريقية في شعر الباب
٤٧	علي شلش	نيويورك في ست قصائد
٦١	فدوى مالحى دوجلاس	العمى في مرآة الترجمة الشخصية
٨١	فخرى قسطندي	فن الإيجراء عند طه حسين
١٠٤	عبد الرشيد محمودي	طه حسين وديكارت
١١٤	ليلى عثمان	الرومانسية الفرنسية بين الأصل والترجمة
١٢٣	غراء حسين مهنا	الحكاية والواقع
١٣٥	إبراهيم عبد الرحمن	ترانث جهات الديوان القلبي
		المسجدة والبوطة .. الترجمة ولغة الشعر الرومانسي العربي
١٦١	محمد عبد الحفي	
١٨٥	رمسيس عوفى	دوجو وجوليت على المسرح المصري
١٩٣	عبد الحميد إبراهيم	جريمة قتل بين بيروت وجدة الصبورة
٢٠٤	أنجيل بطرس سمعان	تأثير من طروادة الإنجليزية للترجمة إلى العربية
٢١٥	صبرى حافظ	تأثير التجارب المنهجية وتأثير الرأي الإبداعي
٢٣٠	كمال رضوان	فكرة فاوست منذ عصر جرته
٢٣٨	مصطفى ماهر	فاوست في الأدب العربي المعاصر
٢٤٨	عصام جوى	الشيطان في ثلاث مسرحيات
٢٦٥	ناهد النجب	مسرح نجيب سرور وقيل للمسرح الأثقال الحديث
٢٧١	أحمد عبد العزيز	أثر فيرمينكو جارتيا لوزكا في الأدب العربي المعاصر
٣٠١		الواقع الأدبي :
٣٠٢	شكري عباد	للربا التجارية : عرض ومناقشة
٣١١	علي شلش	ت . س . بيروت في المجلات الأدبية
٣١٦	إعداد : أحمد عتار مصطفى	كشاف المجلد الثالث
	ترجمة : ماهر شلقى فريد	This Issue ..

الأدب المقارن

الجزء الثاني

أما قبل

.. فهذا العدد تم «فصول» عامها الثالث ، صامدة أمام ربح خيثة نهب عليها بين حين وآخر ، منذ أن كانت وليداً يجرى حتى اليوم ، تريد أن تشوه صورتها ، وأن تشكك في أهدافها . وكان من الممكن أن تال منها هذه الريح مأربها لولا أنها اختارت لنفسها - منذ اللحظة الأولى - الطريق الصحيح ، ووضعت نصب عينها الحقيقة الخالصة لوجه العلم ، تسعى إليها بكل الوسائل ، ولا تدخر في سبيلها أى جهد . وكان صمودها هذا نتيجة للجهود الإيجابية البناءة والجادة لعشرات من المخلصين لثقافة هذه الأمة ، الحريصين على تأصيل قيمها ، وإبراز كينونتها ضمن الثقافات العالمية المعاصرة ، كما كان نتيجة أيضاً لإقبال قطاع عريض من القراء عليها ، الراغبين في مجاوزة «الثقافة الخطائية» إلى الثقافة العلمية الرصينة . ومن أجل ذلك تشعر «فصول» شعوراً صادقاً بأنها مدينة لكل أولئك الذين أسهموا في تحرير أعدادها ، وهؤلاء الذين يحرصون على قراءتها ، فهؤلاء وأولئك أمكنها أن تصمد ، ومنهم جميعاً تستمد القدرة على المضي قدماً في تحقيق رسالتها .

ويوافق ظهور هذا العدد من «فصول» مناسبة أدبية عزيزة على نفس كل مثقف عرقي ، هي مرور عشر سنوات على وفاة عبد الأدب العربي الدكتور طه حسين . وهي المناسبة التي احتفل بها دولياً في المعهد المصري للدراسات العربية في «مدريد» منذ ثلاثة أشهر في هذا العام ، حيث عقدت ندوة علمية اشترك فيها عدد كبير من الدارسين العرب والمشتشرقين ، وقدمت فيها دراسات تناول طه حسين أدبياً مبداً ، وناقداً ، ومفكراً ، من منظورات جديدة لم تسبق . ولم يكن لبفوت «فصول» أن تفرط عدداً منها لهذه المناسبة ، لولا أنها التزمت بإصدار هذا العدد في الأدب المقارن مكثلاً للعدد السابق . ومع ذلك فقد اشتمل هذا العدد - إسهاماً من «فصول» في هذه المناسبة بقدر ما يسمح إطاره العام - على ثلاث دراسات متتابعة ، تتصل بأدب طه حسين وفكره ، من منظور المقارنة ، مشكّلة - في النسق الموضوعي للعدد - محورا نوعياً خاصاً .

ولرب من هذا مناسبة أدبية عالمية أخرى ، هي مرور مائة وخمسين عاماً على وفاة «جوته» ، شاعر ألمانيا الأكبر (١٨٣٢) . وكان من حق هذا الشاعر أن تهتم به «فصول» كذلك اهتماماً خاصاً ، لا لأنه أكبر شاعر أنجبته ألمانيا فحسب ، ولا لأنه الشاعر الذي أثر في الأدب العربي ، بل لأنه أثر - كذلك - في أدبنا العربي الحديث ، بقدر ما تأثر بشعرنا العربي القديم . إن «جوته» هو الشاعر المسؤل - أكثر من غيره - عن تغلغل القضية «الفاوستية» في الضمير الأوربي ، وهي القضية التي تسربت إلى تفكير طائفة من الأدباء العرب المحدثين . ومن هنا كانت الفرصة المتاحة لـ «فصول» - في إطار عدد عن الأدب المقارن - للإسهام في هذه المناسبة العالمية ، هي أن تولى القضية الفاوستية في صياغتها العربية اهتماماً خاصاً . ومن ثم فقد أفردت لهذه القضية وما يتفرع عنها من قضايا ثلاث دراسات تظهر متتابعة في النسق العام لموضوعات العدد ، مشكّلة - كذلك - محورا نوعياً خاصاً .

وإذا تحتفل «فصول» بـ «جوته» ، كما تحتفل بطه حسين ، إنما تؤكد خطها الموضوعي البعيد عن كل الانفعالات والميول الشوفينية التي تقوم حجاباً بين المرء والحقيقة المجردة ، كما تؤكد إيمانها بإنسانية الأدب والفكر على سواء .

وبعد فإن المعيار الحقيقي الذي توزن به الأشياء هو الأعمال لا الدعاوى والأقوال . وإنما ادعاء لا يستند إلى حقيقة عيانية أو منطقية هو أدخل في البطلان من في أى شيء آخر . وقد حاولت «فصول» طوال الأعوام الثلاثة الماضية من حياتها أن تكون دعاواها بقدر طاقتها على الإنجاز وعلى العطاء . وقد استطاعت بذلك أن تكون مصدراً يثق به الكثيرون في مصر والوطن العربي ، وخارج مصر والوطن العربي ، ومرجعاً مفيداً لكل المشتغلين بالأدب والنقد . وإذا هي تختتم عامها الثالث ، وتصبح أكثر فتاة وتمكناً ، تتطلع إلى المستقبل بكل الأمل في أن تتمكن من المضي قدماً في تحقيق رسالتها القومية . ولن يتحقق هذا إلا بالجهود الحثيرة التي يبذلها المشاركون في تحرير مادة هذه المجلة ، وبالتفاعل الإيجابي معها من قبل قرائها والحريصين على اقتنائها .

سليمة التميمي

هذا العدد

استقطب العدد السابق من هذه المجلة ، الذى يحمل كذلك عنوان « الأدب المقارن » ، عددا لا بأس به من المقالات والدراسات النظرية ، التى اتجهت - بصفة أساسية - إلى البحث فى مفهوم الأدب المقارن ، والقضايا الفرعية التى يثيرها . ومدى شرعية الأدب المقارن بالقياس إلى الحقول المعرفية الأخرى . ووجوه الاتفاق والاختلاف بين المنظرين له والمشتغلين به طوال الزمن الماضى من هذا القرن . ومع أن اختيار المجلة لهذا الموضوع قد فرض أن يتجه النظر فى البداية إلى تمحيص القضايا النظرية المتعلقة به . وفحص الإشكاليات الأساسية التى تعد بمثابة منطلقات للتفكير فى مناهجه وفى أدواته وفى أهدافه - فقد كان هناك هدف آخر لا يقل وضوحا وأهمية عن هذا الهدف . هو الانتقال من مستوى الفكر النظرى إلى مستوى الدراسة التطبيقية العملية . وقد تفرقت هذه الدراسة التطبيقية - التى تركز عليها هذه المجلة فى كل ما تعرض له من قضايا ومذاهب ومناهج - فى ثلاث شعب : (أ) مقارنات تتناول أعمالا أدبية أو أفكارا تنتمى إلى آداب أخرى غير الأدب العربى ، (ب) مقارنات تتعلق بأعمال أدبية عربية كان لها تأثير مباشر أو غير مباشر فى الآداب العالمية الأخرى ، (ج) مقارنات تتناول أعمالا وأفكارا أدبية عربية فى إطار تأثيرها بأعمال وأفكار تنتمى إلى آداب غير عربية . وكان من حظ العدد السابق أن يستوعب قدرا من الدراسات المتصلة بالشعبتين الأوليين ، أما الدراسات المتصلة بالشعبة الثالثة فيستغل بها هذا العدد .

من هنا كانت الأغلبية العظمى من الدراسات التى يضمها هذا العدد تتحرك فى دائرة نظرية التأثير والتأثر . متخذة من النص العربى منطلقا إلى استقصاء مصادره الأجنبية التى رفدته بصورة مباشرة أو غير مباشرة . وأقول « الأغلبية العظمى » لأن هناك عددا من هذه الدراسات يعقد مقارناته بمحزول عن هذه النظرية . كما هو الشأن فى دراسنى على شلش وفدوى مالمطى - دوجلاس ، وإلى حد ما فى دراسة غراء حسين ، فهذه الدراسات تقوم على أساس من التحليل النقدي للنصوص ، وقراءة النص الأدبى العربى فى سياق نص أدبى آخر . وفصلا عن هذا يضم هذا العدد فى مسنله مقالين لعطية عامر ونبيلة إبراهيم لها طبيعة خاصة .

أما مقال عطية عامر ، الذى يستهل به العدد ، فهو طبيعة تاريخية . وتأتى أهميته فى هذا السياق من حيث كشفه - جزئيا - عن إرغاصات الدراسة المقارنة على المستوى العربى فى القرن التاسع عشر ، التى تخللت كتابات رفاعة الطهطاوى وعلى مبارك . ثم ينتقل الكاتب إلى القرن العشرين فيسجل نشأة الوعى بفكرة الدراسات المقارنة . نتيجة لتأثر الدارسين أمثال أحمد ضيف فى كتابه « مقدمة لدراسة بلاغة العرب » بما كانت دراسة الأدب المقارن فى فرنسا قد حققت من ازدهار . وأيضا فقد بدأ الاهتمام بالدراسات اللغوية المقارنة فى المعاهد العليا منذ عام ١٩٢٤ . وفى عام ١٩٣٨ أصبحت الدراسات الأدبية المقارنة إحدى مواد الدراسة فى دار العلوم . ولكن بمحزول عن المعاهد العليا ودار العلوم نشرت مجلة « الرسالة » فى عام ١٩٣٥ سلسلة من الدراسات المقارنة بين الأدبين العربى والإنجليزى بقلم فخرى أبو السعود . والطريف فى هذه المقالات أنها لم تبن اتجاه المدرسة الفرنسية التاريخى ، بل اهتمت بالتحليل النقدي للنصوص ، ومضاهات القيم الجمالية فى الأدبين . فكان فخرى أبو السعود بذلك سابقا إلى الاتجاه الذى تمثل فى ثورة المدرسة الأمريكية على المدرسة الفرنسية . ثم يتابع الكاتب خروج المبعوثين من مصر للتخصص فى دراسة الأدب المقارن ، فى فرنسا أولا . ثم فى إنجلترا .

أما دراسة نبيلة إبراهيم ، التى تلى هذا المقال ، والتى تحمل عنوان « عالية التعبير الشعبى » . فتكتسب خصوصيتها من حيث إنها تنقلنا إلى مستوى من الإبداع الأدبى مجهول المؤلف هو الأدب الشعبى . ومع ذلك أمكن رصد وجوه من التشابه بين أشكال التعبير الشعبى لدى الشعوب المختلفة فى الأزمنة المختلفة . وكان لابد من تفسير لهذا التشابه . فهل يعزى التشابه إلى انتقال هذه المادة الأدبية - بطريقة شفوية فى الغالب - من بيئة إلى أخرى ؟ هذا هو السؤال الذى واجهته الدراسات الشعبية منذ أوائل القرن التاسع عشر . وقد بينت هذه الدراسات أن وجوه التشابه لا تقتصر على العناصر الموضوعية (الموثقات) الجزئية .

أو حتى بعض الأشكال الكلية ، بل تماثل القوانين نفسها ، التي تفرض ابنية محددة لهذه الأشكال . ولم تستطع الدراسات المتلاحقة أن تنهى إلى تحديد كاف لأسباب هذا التماثل .

إن مبدأ انتقال التعبير الشعبي في شتى أشكاله مبدأ لا يمكن إنكاره . ولا إنكار كذلك لما يمكن أن يدخل على النص من تحريف أو تحوير حتى يستجيب للعقلية الجماعية التي انتقل إليها ولطالبها الخاصة . وعند هذا الحد يمكن أن يكون للمنهج التاريخي دور مبرر في الدراسة المقارنة للنصوص المتشابهة أو المتقاربة في البيئات المختلفة والأزمنة المختلفة . ولكن ينبغي تماثل القوانين التي تحكم أبنية هذه الأشكال مستحصيا على الخل بمبدأ التأثير والتأثر . ومن هنا خطت الدراسات الشعبية المقارنة خطوة جديدة ، جاوزت بها هذا المبدأ ، بحثا عن علل أخرى لذلك التماثل ، لا يمكن الوصول إليها إلا من خلال النص ، والنظام الذي يحكم العلاقات بين جزئياته .

وفي هذا الإطار عرضت الدراسة لكل الجهود التي بذلت في سبيل تحليل النص الشعبي من منظور عالمي ، ابتداء من أكسل أولريك Axel Olrik ، وانتهاء بالدراسات النصية المتأخرة التي قام بها الفولكلوريون أو نقاد الأدب على السواء . ويبقى بعد هذا في ملف هذا العدد ثمان عشرة دراسة تطبيقية . موزعة على محاور أساسية متلاحقة ، تتخللها - في الوقت نفسه - محاور أخرى متداخلة . إنها - كما قلنا - تتحرك في إطار تأثير الآداب الأجنبية على الأدب العربي الحديث ، باستثناء دراسات على شلش وفدوى مالمطى - دوجلاس وإلى حد ما غراء حسين ، التي تخرج من إطار مبدأ التأثير والتأثر . ومن ثم تدور الدراسة في كل محور من هذه المحاور المتلاحقة حول أثر أحد الآداب العالمية في الأدب العربي ، مع مراعاة النسق التاريخي ، سواء بين هذه المحاور بعضها وبعض ، أو بين الدراسات المشكلة لكل محور على حدة . وهكذا تستهل هذه المحاور بدراسة أحمد عثمان « على هامش الأسطورة الإغريقية في شعر السياب » ، تليها دراسة فخرى قسطندي عن « الفن الإيجراما عند طه حسين » . ثم تأتي مجموعة من الدراسات المقارنة بين الأدب والفكر الفرنسيين والأدب العربي ، يتبعها مجموعة أخرى من الدراسات المتعلقة بتأثير الأدب الإنجليزي في الأدب العربي ، يظوها دراسة لإحدى الروايات الأمريكية في تأثيرها في عدد من الأعمال الروائية العربية . ويعقب هذا أربع دراسات تمثل محاور الأدب الألماني في تأثيره في الأدب العربي الحديث ، ثم تأتي الدراسة الأخيرة لأحمد عبد العزيز عن أثر الشاعر الأسباني لوركا في الشعر العربي والمسرح العربي المعاصرين .

وتتابع هذه المحاور على هذا النسق يشير إلى حقيقة أن الأدب العربي الحديث في شتى أنواعه ، وكذلك الفكر الأدبي ، قد أفاد من مؤثرات وروايات متنوعة ، تمثلها تلك الآداب العالمية ، فقد أخذنا - إذن - بقدر ما أعطينا .

غير أننا سنلاحظ - من جهة أخرى - تداخل بعض هذه المحاور أحيانا ، مولدة - على مستوى آخر من التصنيف - محاور جديدة ، تظل مجموعة الدراسات فيها متعاقبة كذلك . فدراسات فدوى مالمطى - دوجلاس ، وفخرى قسطندي ، وعبد الرشيد محمودي ، ترتبط - على التوالي - بأبام طه حسين ، وفن الإيجراما عنده (جنة الشوك) ، وعننج الشك الديكارتي في نقده وإبداعه . وفي دائرة تأثير الأدب الإنجليزي في الأدب العربي نجد إبراهيم عبد الرحمن ومحمد عبد الحى - على التوالي - بشكلان محور التأثير الرومانسي الإنجليزي في مدرسة الديوان ثم في جماعة أبولو . ومن جهة أخرى يرتبط محمد عبد الحى ورمسيس عوض وعبد الحميد إبراهيم وأنجيل بطرس - على التوالي أيضا - بقضية الترجمة من الأدب الإنجليزي إلى اللغة العربية . وعلى مستوى التصنيف النوعي تتصل مقارنات إبراهيم عبد الرحمن ومحمد عبد الحى بالشعر ، ومقارنات رمسيس عوض وعبد الحميد إبراهيم والمسرح ، ثم تنضم أنجيل بطرس إلى صبرى حافظ ليجتمعا حول الفن الروائي المترجم من الأدبين الإنجليزي والأمريكي . وعلى هذا النحو يجتمع من محاور التأثير الألماني على الأدب العربي كمال رضوان ، ومصطفى ماهر ، وعصام بهي - يجتمعون على أثر المشكلة الفاوستية ، أو مشكلة الشيطان على السواء ، في الكتابات العربية الحديثة . وتبقى ناهد الديب وحدها في هذا المحور لتتجه إلى دراسة أثر برخت في مسرح نجيب سرور . وكل هذا يؤكد لنا أن النسق الذي سبقت فيه هذه الدراسات قد أتاح لكل منها أن تكون له دلالة ، ومن ثم وظيفته ، على أكثر من مستوى .

عل أنه إذا كانت الأغلبية العظمى من هذه الدراسات التطبيقية تحقق - ضمنا - مبدأ التأثير والتأثر وتدور في فلكه ، فإن المجموعة المحدودة من الدراسات النصية التي يضمها هذا العدد تنشئ - على نحو غير مباشر - حوارا منهجيا على مستوى

التطبيق مع هذه الأغلبية . ومن ثم يمكن أن يقال - بقدر من التجاوز - إن البنية الفكرية لهذا العدد تقدم - على مستوى التطبيق ومن خلاله - القضية (مثلة في الأغلبية العظمى من هذه الدراسات) ، والنقيضة (مثلة في عدد محدود من الدراسات) ، والتركيب (ممثلاً في دراسة نبيلة إبراهيم) .

وأول دراسة يضمها هذا العدد من مجموعة الدراسات التاريخية هي دراسة أحمد عثمان : «على هامش الأسطورة الإغريقية في شعر السياب» . وهي دراسة تتبع الجذور التاريخية للظاهرة الأسطورية ، ثم تنبه إلى دور المدرسة الرومنسية في مصر . والمدرسة الرمزية في لبنان . في توظيف الأسطورة في الشعر ، احتذاء لتأج الرومنسيين والرمزيين في الأدب الغربي . ولكن الاهتمام بالأسطورة لم يتوقف عند هذا الحد ، بل إنه يتزايد فيما بعد - فيما يسجل الباحث - مع حركة الشعر الجديد . وخاصة لدى واحد من رواد هذه الحركة هو الشاعر العراقي بدر شاكر السياب . لقد أفرط السياب في استخدام الأسطورة في شعره على نحو جعل دارسي هذا الشعر يختلفون حول مدى توفيقه - أو عدم توفيقه - في توظيفها فيه توظيفاً فنياً . ويرى عثمان أن السياب قد وفق في توظيف الأسطورة - والأسطورة الفورية على وجه الخصوص - في إثراء شعره . وإن كان كثير من هذا الشعر - فيما يرى عثمان كذلك - قد أثقل بالأسطورة دون أن تفسح الحاجة - فنياً - إلى استخدامها . وفي هذه الحالة توجز الأسطورة في كلمة من كلماتها . ولا ينبه القارئ إليها إلا الهامش الذي وضع أسفل النص لتوضيحها . ثم يخلص الباحث يستقصى الأسطورة في شعر السياب منذ أن نظم قصيدتي «أغنية الراعي» و«الروح والجسد» . وهما من المرحلة الرومنسية المبكرة في شعره . حتى آخر قصائده التي استرجت فيها الأصداء الأسطورية : الإغريقية والآشورية والبابلية . مع الآلام المرضية والإحباطات السياسية .

يل هذه الدراسة لأثر الأسطورة الإغريقية في شعر السياب دراسة نوع أدبي إغريقي حاول طه حسين إحياءه في الأدب العربي الحديث . هو فن «الإيجراما» . وينطلق فخرى قسطندي - صاحب هذه الدراسة - من حقيقة أن طه حسين كان مقتنعا بأن اللغة العربية قادرة على التعبير عارح أطرها الفنية التقليدية . وقابلة للتطويع بحيث تستوعب الأجناس الأدبية المختلفة في الآداب العالمية . ومن هنا أقدم طه حسين على تجربة كتابة «الإيجراما» العربية . التي كان من حصيلة كتابه «جنة الشرك» . ومن ثم قامت دراسة فخرى قسطندي لمجموعة الإيجرامات التي ضمها هذا الكتاب . تأسيساً ودعماً لنظرية انتقال الأجناس الأدبية من أدب إلى أدب . ومن عصر إلى عصر .

وهذه الدراسة تفتح كذلك مجموعة الدراسات المتعلقة بطه حسين . ويلها مباشرة دراسة عبد الرشيد محمودي عن «طه حسين وديكارت» . وهي دراسة تاريخية كذلك . فهي تبحث في مدى تأثير طه حسين بفكر ديكارت في مجال الدراسة الأدبية وفي مجال الإبداع أيضاً . وعلى وجه التحديد في كتاب «الأيام» . وتقوم هذه الدراسة على أساس من النفي والإثبات معا . نفي ما هو شائع من تأثير طه حسين بالمنهج الديكارتي في كتابه «في الشعر الجاهل» . وإثبات ما لم تلتفت إليه الأنظار من قبل . من فاعلية هذا المنهج فيما قدمه طه حسين من ترجمة ذاتية . فالشك الذي استخدمه طه حسين في دراسة الشعر الجاهلي شك سلبي . يشي إلى نفي موضوعه . وهو الشعر الجاهلي نفسه . في حين يقوم منهج ديكارت على تسلسل منطقي . يقود من الشك إلى نتيجة بيقينية . وأقصى ما يمكن أن يبقا في هذا الصدد هو أن طه حسين قد نزع في الدراسة الأدبية نزعة عقلية شبيهة بنزعة ديكارت في مجال الفلسفة . أما كتاب «الأيام» فيرى الباحث أن طه حسين قد ارتكز فيه على نوع من الكوجيتو الديكارتي (أنا أفكر . إذن فأنا موجود) . وإن لم يكن هذا المنطلق خطوة في برهان عقلي . كما هو الحال عند ديكارت . بل تجربة شخصية حية . ومع ذلك فطه حسين يبدأ - مثل ديكارت - من شعور بالعزلة . ومحاولة للخروج منها . مستندا على أساس من منطق الفيلسوف الفرنسي في الشك في المعرفة المحصلة عن طريق الحواس . وهو المنطق الذي ظهر واضحا في كتاب «التأملات» لديكارت . وكذلك يتفق الأديب والفيلسوف في تصور قوة خارجية (الآخر عند طه حسين . والله عند ديكارت) تتدخل لتنفذ الذات من عزلتها . وتوسط بينها وبين العالم الخارجي .

وفي إطار التأثير الفرنسي في الأدب العربي تأتي دراسة ليلى عنان عن «الرومنسية الفرنسية بين الأصل والترجمة في قصص المنفلوطي» . وفي هذه الدراسة تسجل الباحثة قيام اتجاهين في ترجمة القصص الرومنسي الفرنسي : أولهما تكون الترجمة فيه شبه وافية : أما الآخر فيخضع فيه النص المترجم للتصرف على نطاق واسع . ومن الأمثلة التي برز فيها تصرف المنفلوطي على

هذا النحو قصة «أتالا» . التي قدمها بعنوان «الشهداء» . ومن تصرفه كذلك أنه في قصة «بول وفرجين» أهمل الوصف الطبيعي والتقاليد الاجتماعية . كما أدخل عليها وعلى قصة «في سبيل الناج» بعض التعديل بما يلائم إبراز القضية الوطنية . وربما يبرر هذا التصرف رغبة الكاتب في جعل النص الفرنسي قريبا من دائرة اهتمام القارئ العربي . لكن الباحثة تسجل أيضا حالات من التصرف ليس لها مبرر تاريخي أو موضوعي أو فني . إلا أن يصبح النص الأصلي دلائلًا لرؤية المنفلوطي الخاصة . عاكسا لآرائه الشخصية . وعند ذلك أفرغت القصص من مضمونها الفلسفي . وتحولت إلى قصص غرامية . والتفسير الذي تنتهي إليه الباحثة لهذه الظاهرة المنفلوطية هو أن الكاتب قد مزج بين فكر القرن الثامن عشر في أوروبا ومشاعر القرن التاسع عشر . وكان هذا انعكاسا للتخبط بين القيم الموروثة في الثقافة العربية والتأثر بالثقافة الغربية . في وقت كان العالم العربي فيه قد تحرر من سيطرة الدولة العثمانية .

ومع أن دراسة غراء حسين عن «الحكاية والواقع» تتحرك في إطار المقارنة بين الحكاية الشعبية المصرية والحكاية الفرنسية فإننا نؤثر الحديث عنها فيما بعد . مع دراسي على شلش وفدوى دالطي - دوجلاس . في إطار الدراسات النصية . ومن ثم نبدأ مجموعة الدراسات التي تتعلق بأثر الأدب الإنجليزي في الأدب العربي الحديث .

ونستهل هذه المجموعة بدراسة إبراهيم عبد الرحمن لـ «تراث جماعة الديوان النقدي» أصوله ومصادره» . وعنوان الدراسة يتم على منهجها التاريخي . وفيها يتوقف الكاتب عند الحملة التي شنها جماعة الديوان . وخاصة العقاد . على شعر شوقي فبري أنها قامت على دعائين أساسيين : ١ - تقديم مفهوم جديد للشعر . من حيث وظائفه ومقوماته الفنية . استمدوا أصوله من الآداب الغربية في شكلها النقدي والإبداعي . وخاصة في المرحلة الكلاسيكية . ٢ - إبداع أعمال شعرية تحاكي أشعار الرومنسيين الإنجليز . وكانت الغاية من ذلك هي أن يؤكدوا خلف الصيغة الفنية لشعر شوقي وتقليديتها . ومن ثم يستعرض الكاتب عددا من النصوص القديمة التي حاول العقاد - أكثر جماعته ميلا إلى التنظير - أن يشرح فيها هذا المفهوم الجديد للشعر تفصيلا . وقد انتهى الباحث من هذا الاستعراض إلى تقرير أن هذه الكتابات لا تشكل نظرية متكاملة في مفهوم الشعر ونقده . بل أفكارا وآراء هي وليدة قراءات متنوعة في الأدب والنقد . ومن ثم يعضي الباحث في تقصى أصول هذه الأفكار في مصادرها القديمة والحديثة . الغربية والعربية على السواء . أما المصادر الغربية القديمة فيمثلها النقد الإغريقي والروماني . والنقد الكلاسيكي بعامة . وأما المصادر العربية القديمة لموزعة في التراث العربي على المستوى الإبداعي والمستوى النقدي . وفيما يختص بالمصادر الحديثة فإن جانباً منها يتمثل في بعض كتابات المعاصرين العرب لجماعة الديوان . الذين كانوا على صلة بالثقافة الفرنسية . أما الجانب الآخر فيرجع إلى تراث الحركة الرومنسية من الشعر والنقد . في الأدب الإنجليزي خاصة . ويتم هذا الاستقصاء من خلال مقارنة النصوص الإبداعية والنقدية لهذه الجماعة . بالنصوص الأصلية من تراث الرومنسيين الإنجليز .

وفي إطار تأثير الأدب الإنجليزي في الأدب العربي الحديث ترد دراسة محمد عبد الحى : «البنفسجة والبنوثة» الترجمة ولغة الشعر الرومنسي العربي . . لتعالج أثر الترجمات العربية نماذج من الشعر الإنجليزي في بزوغ الشعر الرومنسي العربي . شكلا ومضمونا . بدءا من الترجمة العربية الأولى لترجمة «صليب المسيح» (١٨٣٠) . ومرورا بالترجمة العربية للمجموعة الثانية من «ترنيمات للعبادة» (١٨٥٢) . التي تنسب ترجمتها إلى بطرس البستاني . وبالترجمة العربية للكتاب المقدس . الذي أشرفت عليه الكنيسة البروتستنتية . وترجمة المزامير والترنيمات التي أنجزت بين ٨٤٧ و ١٨٨٥ . وانتهاء إلى الترجمات العربية لقصائد من شيكسبير وشلي ووردزورث وكيش وويرنز . الخ .

وتحدد هذه الدراسة حجم الأثر الذي يمكن أن تكون الترجمة العربية للترنيمات قد أحدثته لدى الشعراء السوريين اللبنانيين . وبخاصة شعراء المهاجر في أمريكا الشمالية . الذين تربوا على هذه الترجمات في مدارس الإرسالية . كما تحدد ما كان تحدد لشعرهم من وقع لدى الجيل الأحدث . جيل جماعة أبولو . أما شعراء الديوان فلم يولدوا - في قول الكاتب - رومنيين كشعراء المهاجر . ومن ثم لم يكن شعرهم علامة على الخروج الكامل على المثال الكلاسيكي المحدث . بل كان يحفظ التوازن بين الابتكار والتجريب . وكان ذلك ناعما عن توترات الثنائية الرومنسية / الكلاسيكية المحددة في حساسيتهم الشعرية . وهذا مهد شعراء الديوان لجماعة أبولو الطريق إلى إدراك المفهوم الرومنسي للغة الشعر بوصفها لغة رمز وإيحاء وليست لغة تقرير . ويتشابه هذا الإدراك مع عملية التخلل التدريجي لأسلوب الشعر الرومنسي الإنجليزي (والفرنسي) .

ولما كانت هذه الدراسة مقصورة أساساً على تتبع أثر الترجمة من الإنجليزية إلى العربية ، فقد مضى الباحث في تقصى كيفية تمثل شعراء الرومنسية العرب لأسلوب الشعر الرومنسي الإنجليزي على نحو ما تعكسه ترجمات هذا الشعر إلى العربية . دون إهمال لأثر الشعر العربي الصوفي في إكساب الشعر العربي الرومنسي منحنيات ونغفات تميزه عن الشعر الرومنسي الإنجليزي . وأيضاً فقد تقصى الباحث أثر المفهوم الرومنسي للشعر في إعادة تشكيل بنية القصيدة . وتحرير عروضها وموسيقاها من القوالب الثابتة . سواء تم ذلك استرشاداً ببعض الكتابات النقدية . أو من خلال عملية الترجمة ذاتها لنصوص من الشعر الإنجليزي .

وفي إطار تأثير الأدب الإنجليزي على الأدب العربي الحديث . وتأكيذاً لدور الترجمة في إحداث هذا التأثير . ترد على الأثر دراستان تنقلاننا من مجال النقد والشعر إلى مجال المسرح . الدراسة الأولى منها لرمسيس عوض عن «روميوجوليت على المسرح المصري» . والدراسة الثانية لعبد الحميد إبراهيم عن «جرمة قتل - بين إليوت وعبد الصبور» .

في الدراسة الأولى يسجل الكاتب ما لقيه مسرحيات شيكسبير : «روميوجوليت» . «وهملت» . «وعطيل» . من ذبوع على المسرح المصري خلال العقود الثلاثة الأولى من هذا القرن . أما مسرحية «روميوجوليت» فلم يأت عام ١٩٠٠ حتى كانت قد عربت مرتين . الأولى بقلم نجيب حداد . والثانية بقلم نقولا رزق الله . ورغمما كانت هذه المسرحية أكثر مسرحيات شيكسبير تقدماً على المسرح . فقد مثلتها فرقة أنى خليل القباني في عام ١٩٠٠ تحت عنوان آخر هو «شهداء الغرام» . ومثلتها فرقة إسكندر فرح في نفس العام . وكانت البطولة فيها للشيوخ سلامة حجازي . قبل أن يستقل عن فرقة فرح ويكون لفرقة الخاصة . وقد أضاف سلامة حجازي إلى المسرحية عنصر الغناء على نحو أفرغ القصة من محتواها المأسوي . ولم يبق منها سوى محتواها العاطفي . والدراسة تتابع أساليب عرض هذه المسرحية مكتملة . أو عرض فصل واحد منها . وما كان بطراً عليها من تحرير أو تغيير .

أما الدراسة الثانية فتعقد مقارنة بين مسرحية «جرمة قتل في الكاندرائية» لإليوت . ومسرحية «مأساة الحلاج» لصالح عبد الصبور . لقد ترجم عبد الصبور مسرحية إليوت . وإن لم تنشر إلا في عام ١٩٨٢ بعد وفاته . ويرصد الكاتب عدداً من وجوه التشابه بين المسرحيتين . التي لا تنقضي الوقت نفسه ما قرره الآخرون من وجوه الاختلاف بينهما .

وإذا كانت ليل عنان قد طرحت في دراستها قضية ترجمة القصص الرومنسي إلى العربية . وما أصابه من تغيير وتحريف . فإن أنجيل بطرس تعرض في دراستها : «نماذج من الرواية الإنجليزية المترجمة إلى العربية» لما أنجز من ترجمات في هذا المجال خلال المدة من ١٩٤٠ إلى ١٩٧٣ . وهي إذ تعرض لآراء هذه الترجمة تلاحظ غلبة العشوائية على اختيار المادة المترجمة . وعرض هذا الاختيار لا إلى التخطيط بل إلى ذوق المترجم أحياناً . والرواج التجاري أحياناً . ولأمر ما ظفرت روايات شارلز ديكنز بأكثر من اهتمام المترجمين . وقد ظفرت روايته «قصة مدينتين» وحدها بتسع ترجمات . وإلى جانب ديكنز ظهرت ترجمات لأعمال ألدس هكسلي وجورج أورويل وشارلوت برونتي وجين أوستن وصمويل جونسون وهـ . ج . ويلز وغيرهم . لكن بعض هذه الترجمات كان اختصاراً للأصل . وبعضها أعد لكي يلائم طبيعة سلاسل الكتب الشعبية .

وتسلمنا هذه الدراسة إلى دراسة صبرى حافظ عن أثر رواية «الصحف والعنف» للكاتب الأمريكي فوكنر على الرواية العربية . حقا إن الكاتب يحدد الوظيفة الأساسية للدراسة المقارنة فيما تؤدي إليه من إرهاف الوعي بخصائص العمل الأدبي عن طريق استخدام منجزات أخرى للاستضاءة بها . وكأنه بهذا يؤكد المسح النقدي في الدراسة المقارنة . حيث يُدرس النص الأدبي في سياق نص آخر . ولعله من أجل ذلك قد استخدم عبارة «تأثير التجارب» في عنوان دراسته . ومن ثم فقد اهتم بعرض الآراء النقدية المختلفة التي حاولت تفسير رواية «الصحف والعنف» . والتي تكشف في مجموعها عن مدى ثراء هذا العمل الأدبي . ولكنه اتخذ من هذا العرض مدخلاً لإبراز أثر هذه الرواية في أربع روايات عربية حديثة . اكتفى منها - لضيق المكان - بروايتين هما «ما تبقى لكم» لغسان كنفاني . و«ميرامار» لنجيب محفوظ . وفي هذا الاتجاه قدم الكاتب عدداً من القرائن التي تؤكد أن ثلاثة من الروائيين العرب قد تأثروا بالترجمة العربية لتلك الرواية . أما دين غسان كنفاني لرواية فوكنر فيؤكد الكاتب أنه يتعدى حدود الأحداث والشخصيات إلى رموز «الصحف والعنف» وصورها واستعاراتها وبنائها الفني المعتمد على تيار الوعي وتداخل الأزمنة والأمكنة . فضلاً على أسلوب السرد الروائي . أما نجيب محفوظ فقد مكنه تبحره بالفن الروائي .

وقدرته على الاستيعاب والمضم والتأمل ، من إخفاء تأثيره ؛ ولكن الباحث يكشف - من خلال تحليل «ميرامار» - عن التشابه بين الأشخاص والأحداث في الروايتين ؛ ذلك التشابه الذي لا يمكن أن يقع بمحض الصدفة . ومن ثم يمكن أن يقال إن الجانب التطبيقي من هذه الدراسة كان مكرسا لنظرية التأثير والتأثر .

وعند هذا المدى تنهى مجموعة الدراسات المتصلة بأثر الأدب الإنجليزي (وإلى حد ما الأمريكي) من خلال الترجمة على التاج النقدي والشعري والمسرحي والروائي في الأدب العربي الحديث ، وتبدأ مجموعة الدراسات المتصلة بالأدب الألماني . ولأمر دارت ثلاث دراسات في هذا المحور حول المشكلة الفاونسية ؛ فكمال رضوان يكتب عن «فكرة فاوست منذ عصر جوته» ؛ ومصطفى ماهر يكتب عن «فاوست في الأدب العربي المعاصر» ؛ وعصام بهي يكتب عن «الشيطان في ثلاث مسرحيات» .

أما كمال رضوان فتبج الاهتمام بفكرة «فاوست» في أوروبا منذ عصر التنوير بوصفها تعبيرا عن تعطش الإنسان إلى المعرفة والحرية ، فلم بمعالجة «لسنج» ، إمام عصر التنوير ، لها . ويتوقف عند تناول جوته للفكرة نفسها ، وما عقده بين فاوست ومليستو من تحالف ؛ من أجل الوصول إلى المعرفة غير المحدودة . ثم يتابع الكاتب عددا من معاصري جوته ، الذين تأثروا بمسرحيته ، فعالجوا الفكرة نفسها معالجات مختلفة ، شعرية ومسرحية وأوبرالية ؛ خصوصا بعد أن روجت مدام دي ستال في فرنسا لأعمال جوته بعامة . ومسرحية فاوست بخاصة . ثم يتابع الكاتب تأثير هذه المسرحية في ألمانيا في القرن العشرين في مسرحية «الدكتور فاوستس» التي كتبها «توماس مان» في عام ١٩٤٧ . ومن عالم فاوست الأوربي ينتقل الكاتب إلى مصر ، حيث برز الاهتمام بفكرة فاوست ، وترجمت مسرحية جوته إلى العربية . وتناولها بالدراسة عدد كبير من الكتاب ، وعالجها خمسة على الأقل من كتاب المسرح . هم توفيق الحكيم ، وعلى أحمد باكثير ، ومحمد فريد أبو حديد ، ومحمود تيمور ، وفتحي رضوان .

ونسلمنا دراسة كمال رضوان إلى دراسة مصطفى ماهر ، التي نهتم - أساسا - بالكشف عن أثر جوته بعامة ، ومسرحيته «فاوست» بخاصة ، في الأدب العربي الحديث . وهو يصنف أشكال هذا التأثير في خمسة اتجاهات : الأول منها هو الاتجاه إلى التعريب ، وتمثله ترجمة الزيات لألام فرتر ، وثانيها هو الاتجاه الاستحواذي ، الذي يتصور أصحابه أن أدب جوته يقارب في جوهره الثقافة الإسلامية ، ويمثله عبد الرحمن صدق والكاتب الجزائري عبد الحميد بن شهنو ، وثالثها هو الاتجاه العلمي الأكاديمي ، الذي يحاول فيه الناقلون أن يفهموا أعمال جوته في إطارها الخاص . ويمثله عبد الغفار مكاوي في دراسته «تربى قليلا لما أجملتك» ؛ ورابعها الاتجاه الحوارى ، الذي يدخل فيه الناقل مع الأديب الذي يستقبله في حوار وجدل ، على نحو ما صنع توفيق الحكيم في «عهد الشيطان» ؛ وخامسها هو الاتجاه التحويرى ، الذي يحول فيه الناقل العمل إلى شيء مغاير ، كأن تتحول مأساة «فاوست» إلى رواية في سلسلة روايات الجيب .

ولى ضوء هذا التقسيم يعضى الباحث يدرس مسرحية «عهد الشيطان» بوصفها حوارا مع جوته ، ثم يدرس مسرحية «عهد الشيطان» لمحمد فريد أبو حديد بوصفها قريبة من الاتجاه التعريبي ، ثم ينتهى إلى دراسة مسرحية «فاوست الجديد» لعل أحمد باكثير ، التي لم تكن حوارا مع جوته ، أو تعريبا لمسرحيته ، بل ظلت محتفظة بعناصرها الأصلية ، وإن كان فاوست عنده يتنصر في النهاية على الشيطان ، وينال الغفران .

ولم يكن عصام بهي بعيدا عن المنطقة الفاونسية حين اختار أن يبحث في قضية الشيطان كما تمثلت في ثلاث مسرحيات هي : «عهد الشيطان» ، و«فاوست الجديد» ، و«نحو حياة أفضل» ؛ فالحقل الدراسى واحد . سواء دخلت إليه من باب فاوست أو من باب الشيطان ؛ وثنائية «فاوست» الشيطان لا انفصام بين طرفيها .

في البداية يستعرض الباحث تصور البشرية في تاريخها الطويل للشيطان بوصفه رمزا للشر والعصيان والتمرد . ويوصفه عدوا للإنسان . ثم يعرض لصورة الشيطان على نحو ما ظهرت في مسرحية «فاوست» لجوته ، ومسرحية «التاريخ المأسوى للدكتور فاوستس» لمارلو ، ثم يربط بين صورته هنا وهناك . وما استقر في ذاكرة التاريخ البشرى من تصور للشيطان . ثم يعرض الباحث بالتحليل للمسرحيات الثلاث التي اختارها من الأدب العربي الحديث ليكشف عن التحويرات والإضافات والتوجيهات الجديدة التي أدخلها كتاب هذه المسرحيات على المسوين الفني والفكرى لكي تعبر عن رؤاهم الخاصة لما كان يعانيه

مجتمعهم على المستوى المثلّي ، أو تعانیه البشرية على المستوى الإنساني العام

ومن الطريف أن يلاحظ أن كل الآثار الفارسية في الأدب الحديث . التي ألفت بها الدراسات الثلاث السابقة . تحققت في ميدان الأدب المسرحي . واستثاقا لأثر المسرح الألماني في المسرح العربي تطالعا دراسة ناهد الديب في « مسرح نجيب سرور وتمثل المسرح الألماني » . وتحدد الباحثة أهمية كتابات نجيب سرور في أنها نقلت المسرح المصري من الواقعية النقدية إلى مسرح بهم بما هو أكثر من واقعية الشخصيات والأحداث . ويرجع هذا إلى تأثير نجيب سرور بكتابات برخت النظرية وأعماله المسرحية في أثناء دراسته للإخراج المسرحي في أوروبا الشرقية . وتحلل الباحثة عددا من مسرحيات نجيب سرور في ضوء معطيات المسرح الملحمي المصية والفكرية . منية إلى أن الحرية الأساسية لهذه المسرحيات تتمثل في المرح بين خصائص المسرح الملحمي . والراث الشعبي المصري . وقضايا المجتمع ومصلحه الوطنية . لقد خلق الكاتب - عن طريق هذا المرح - نصا مسرحيا لا يكثر كثيرا لبء الدرامي الأرسطي . بل يستلهم كل الوسائل لكسر الوهم . وإنهاء اغتراب الجمهور عن خشبة المسرح

وإد تسمى هذه المجموعة من الدراسات المتعلقة بتأثير الأدب الألماني في الأدب العربي الحديث . يأتي المقال الأخير في ملف هذا العدد بيقف بنا فيه صاحبه أحمد عبدالعزيز عد أثر الشاعر الأسبق « لوركا » في الأدب العربي . ومع كل التحفظات التي ساقها الكاتب إزاء تعرف الأدباء العرب هذا الشاعر من خلال وسطاء آخرين فإنه يعمى - في اطمئنان - إلى بحث الآثار اللوركية في الشعر العربي المعاصر . وتتمثل هذه الآثار في تصدير الأعمال الأدبية بأبيات للوركا . وفي نصين النص العربي كلاما للوركا . وفي اقتباس بعض صوره وعناصره الخاصة . كعرس الدم . والفجر . والقمر . والأغنى العجوبة . والحناجر وامي . والحدود والفارس النوري . وغرابة ثم يعمى الباحث في إقفاء أثر لوركا في عدد من تعبيراته الخاصة التي تسربت إلى القصائد العربية . كالأنداء المقطوعة . والحناح المكسور . وعيب القيثارة . وقرطبة البعيدة الوحيدة . والخرس الأسود . ودقات الساعة الخامسة الخ . ثم يتوقف الباحث عند البناء الفني للقصيدة اللوركية وأثره في بناء القصيدة العربية . ميب هذه الدراسة بمقارنة عمل كامل للوركا هو مسرحية « بيت برنارد ألبا » مسرحية « الأميرة تنتظر » لصالح عبد الصبور وهكذا تتحرك هذه الدراسات جميعا في إطار نظرية التأثير والتأثر . لكي تؤكد في الوقت نفسه مدى « افتتاح الأدب العربي الحديث على الآداب العالمية » ومدى إغنائها

ويبقى بعد ذلك ثلاث دراسات مبحث الإشارة إليها . تنف من هذه النظرية موقف النقي . وتعالج النصوص المشابهة في سياق بعضها وبعض . بهدف بقدي صرف . هو الكشف عن الأبعاد المصية والمعوية التي تميز كل نص على حدة . وإضاءة جوانبه المختلفة

والدراسة الأولى في هذه المجموعة هي دراسة على شلش : « ديويورك في ست قصائد » وهذه القصائد موزعة على النحو التالي ثلاث منها لشعراء عرب . ينتمون إلى أقطار عربية ثلاثة . هم أدونيس . وعبد الوهاب البياتي . ومحمد إبراهيم أبوسنة وثلاث موزعة على « مايا كوفسكي » الروسي . و« لوركا » الأسباني . و« سيجور » السنغالي . لقد رروا جميعا مدينة ديويورك . وكتب كل منهم قصيدة عنها . فأصبحت ديويورك هي الموضوع المشترك بينهم . وقد يست الدراسة كيف أن رؤية كل شاعر قد اختلفت نتيجة لاختلاف خلفيته الثقافية وموقفه الفكري . وكيف أن هذا الاختلاف قد انعكس على العناصر المختلفة التي شكلت منها قصائدهم . ولكن الطريف أن الشعراء العرب الثلاثة قد تلاقوا رؤيتهم عند رفضهم لتلك المدينة . وعست على قصائدهم النزعة المحجائية . المتأثرة بالخلفية الثقافية العربية بوجه عام .

ثم تأتي دراسة فدوى مالحطي دوحلاس لما سمته « العمى في مرآة الترجمة الشخصية » وهي دراسة تقدر بين ترجمتين دنتين . إحداهما لطفه حسين والأخرى للكاتب الهندي الكفيف « بيد مهنا » والكاتبان هنا ينتميان إلى ما يسمى بالعالم الثالث . والعناصر المشتركة بينهما أنها مكشوفان . وأنها يعالجان كتابة جس أدبي واحد هو السيرة الذاتية . وليس هالك بعد ذلك أي أحيال للقائهما أو تأثير أحدهما بكتابة الآخر . ومن ثم فقد وجهت الباحثة اهتمامها إلى دراسة العمى بوصفه واقعة نصية . عن طريق رصد ما بين الكاتبين من توافقات على مستوى التشابه والاختلاف . وفي هذا الإطار كشفت الباحثة عن خصائص كتابة العمى كما تتمثل في النصين المدروسين . وما نشأ - على الرغم من ذلك - من اختلاف بين الكاتبين في مدى تحقق هذا الطور من الكتابة . ثم توقفت الكاتبة عند ظاهرة الألم المرتبط بالعمى . وكيف اختلف شعور الكاتبين بهذا الألم كما

تعبسه كتابها وإلى جانب ثنائية العمى والألم توقفت الباحثة عند ثنائية التقليد والحداثة - وارتباط العمى بالتقاليد - ثم ثنائية الشرق والغرب وكلها ثنائيات تلعب أدواراً متوازية لدى الكاتبين ، لكنها تتشابه أحياناً وتفرق أحياناً - مشخصة المزايا التي يتفرد بها عمل كل من الكاتبين

أما الدراسة الثالثة والأخيرة فهي دراسة غراء حسي منها ، الحكاية والواقع ، وهي دراسة تتحرك على مستوى التواريخ التي يمكن ملاحظتها وتسجيلها بين مجموعة من الحكايات الشعبية العربية والحكايات الفرنسية - وهذه التواريخ لا تتحدث عن تبادل في التأثير والتأثر - بل تشير إلى وجود من الاتفاق والاختلاف في الصيغ التي يرتضيها كل شعب للتعبير عن همومه الواقعية وعن أحلامه في المستقبل - والدراسة تحقق هذه النظرة من خلال تحليلها لعشر حكايات شعبية عربية - وما يوارثها من حكايات فرنسية

ويبقى أخيراً أن نقول إن مجال الدراسات التطبيقية بكلا المنهجين المستعملين هنا في الدراسة المقارنة بطل مفتوحا لكثير من الإضافات الملمعة

التحرير

تاريخ الأدب المقارن في مصر

عظية عامر

بحسب بنا ألا نقف عند العصر الحاضر ، أو عند القرن العشرين . عندما نحاول التأريخ لنشأة الأدب المقارن في مصر ، ولتطور دراسة هذا الأدب فيها . وإعنا يجب علينا أن نرجع إلى أوائل القرن التاسع عشر للبحث عن هذه النشأة . ثم تتبع التطورات التي حدثت في تلك الدراسة من فترة إلى أخرى ومن المعروف أن الناس قد اشتغلوا - مثلاً - ببعض قضايا النقد الأدبي قبل أن يظهر النقد الأدبي فاعاً أو عنماً مستقلاً بذاته له حدود وقواعده ، كما عالجوا بعض قضايا التأريخ الأدبي قبل أن يتطور هذا العلم . ويأخذ هذا الشكل الذي نعرفه اليوم . وقد حدث الأمر نفسه بالنسبة للأدب المقارن ، فقد تعرض الباحثون لبعض جوانب هذا الأدب قبل أن يبرز هذا اللون من الدراسات الأدبية علماً قائماً بذاته ، له كيانه ومفهومه .

في معالجة رفاة لبعض قضايا اللغة والأدب .
غادر رفاة ميناء الإسكندرية في ١٤ أبريل ١٨٢٦ قادماً
فرسا ، وأقام هناك خمس سنوات ، واستعاد من الثقافة
الفرنسية استفادة كبيرة ، وأمن بكثير من المبادئ العلمية التي
عرفها ، وعاشها ، ورآها تطلق في فرنسا .

وكان من بين هذه المبادئ العلمية مبدأ نسبية الأشياء .
وهذا تلمس في كثير من أحكامه على الظواهر اللغوية والأدبية
إعانه هذا المبدأ ، وتطبيقه له . ومن هنا أخذت روح الأدب
المقارن تنمو في معالجته لبعض مسائل اللغة والأدب ، وصار
لا يتحدث عن هذه القضية أو تلك من قضايا الأدب العربي
أو اللغة العربية إلا ويضعها داخل إطار النسبية التي تربطها
بقضية مماثلة أو مخالفة موجودة في الأدب الفرنسي أو اللغة
الفرنسية

نشأ الأدب المقارن في أوروبا نتيجة للإيمان بفكرة نسبية
الأشياء ، وهي فكرة تعتقد بأن هذا العالم الذي نعيش فيه
لا يمكن فهم الظواهر التي توجد فيه فيها سلباً إلا إذا وصفت في
إطار النسبية . وبما كانت الدراسات الأدبية في أوروبا قد تسربت
إليها الروح العلمية في أوائل القرن التاسع عشر ، فقد حصت
هذا التيار الفكري ، كما فعلت الدراسات الأخرى . ولهذا قد
كر من الطبيعي أن تتجه الدراسات الأدبية إلى تطبيق فكرة
نسبية على الأدب . وقد أدى ذلك إلى محاولة تلك الدراسات
البحث عن الاتصالات بين الظواهر الأدبية . ومن هنا أخذت
تعدس الأولى للأدب المقارن في الظهور ثم الثبات والامتداد .
ولم تكن أوروبا وحدها هي التي عرفت النسبية وآمنت بها ،
وصبقتها على دراسات لغوية ، ثم على الدراسات الأدبية ،
وإعنا تسربت هذا الاتجاه إلى مصر في أوائل القرن التاسع عشر
على يد رفاة الصهطوي (١٨٠١ - ١٨٧٣) ، ثم ظهر واصحها

ومادامت دراسة الظواهر الأدبية قد خرجت عن محيطها لوطى داخل الأدب الواحد، فإنها تخرج عن نطاق تاريخ الأدب الوضعي، ويدخل في نطاق الأدب المقارن. وذلك لأنها لم تعد قضية أدب واحد، وإنما صارت قضية بين أدبين.

أرم رفاة نفسه - على كل حال - بمسح واحد محدد وأصبح عند معاجته للظواهر الأدبية واللغوية في العربية والعربية - هو منهج الموازنة بين هذه الظواهر. وقد يصحب هذه الموازنات بهذا الاتجاه أو ذاك في الأدبين أو في أدب واحد، أو مصلة هذا الاتجاه في أدب على اتجاه آخر في الأدب الثاني، أو شرح للأسباب التي دعت أحد الأدبين أن يسلك الطريق الذي سلكه، أو تصحيح للآراء الخاطئة حول قصايا الأدب واللغة.

ومن الواجب هنا أن نؤكد أن الأدب المقارن - كما ترى المدرسة التاريخية - ليس هو الموازنات الأدبية. ولكن ذلك الأدب يشمل هذه الموازنات وسيلة من وسائله في الدراسة. مادامت تلك الموازنات تخرج عن محيط الأدب الواحد لتعالج الظواهر الأدبية في أدبين أو أكثر.

وسبق بين هذا اللون من الموازنات الأدبية التي عرفها رفاة. وست الموربت التي وجدت عند العرب قبل أن يتخصص في

١ - عرف العرب الموازنة بين شاعر وشاعر في محيط الأدب لعربي - أي في محيط الأدب الواحد - كما فعل، مثلاً، الأمدى في كتابه «الموازنة بين أبي تمام والبحتري».

٢ - موازنات رفاة لا تقف عند شاعر واحد أو كاتب واحد. أو شاعرين أو كاتبين في الأدب العربي وحده، وإنما تهتم بالظواهر الأدبية في الأدبين العربي والفرنسي.

٣ - هدف الموازنة الأولى هو تفصيل شاعر على شاعر، أو كاتب على كاتب آخر، وذلك داخل الأدب العربي وحده.

٤ - هدف رفاة من موارثه يتعدى هذه الدائرة السابقة، كما سنشير إلى ذلك فيما بعد^(١٥).

في تلك الموازنات التي قام بها رفاة^(١٦)

١ - وارت بين بعض الأنواع الأدبية، فتمرض لفصية اشعر في كل من الأدب العربي والأدب الفرنسي. يقول رفاة إن «نظم الشعر غير خاص بلغة العرب»^(١٧)، وأكد أن لكل أدب نظامه الشعري الخاص به^(١٨) كما أشار إلى أن الفرنسيين لا يكتبون النظم نظماً، كما يفعل العرب. ولا ينسى أن يعلن في إصرار أن ترجمة الشعر العربي أو الفرنسي تذهب بكل جمال شعري^(١٩).

٢ - موضوع الشعر. الغزل في الشعرين العربي

والفرنسي^(٢٠). ويلاحظ رفاة أن الفرنسيين لا يتغزبون في الحمر^(٢١). ويعلن إعجابه بامتناع الفرنسيين عن «تعرب الحرس في حسه»^(٢٢).

كما يتعرض رفاة للموازنة بين ما أسماه «الأشعار الحرة»^(٢٣)، ويرى أن «مزاج» الفرنسيين في «الأشعار الحرة» يشبه «مزاج» العرب^(٢٤).

٣ - قصايا الأسلوب: يوارن بين أسلوب العربية والفرنسية^(٢٥)، وينتهي به تلك موازنة إلى الحرم بأن «لكل من اصطلاح»^(٢٦) وأن لكل لغة أسلوب^(٢٧).

٤ - موسيقى الشعر يرى رفاة أن شعر كل لغة له موسيقاه الخاصة به، وأن لكل لغة يمكن اسطم فيها مقتضى عم شعرها^(٢٨)، وأن معرفة العروض ليست كافية نقول اشعر في أي أدب من الآداب^(٢٩).

ولقد ساعدت هذه الموازنات رفاة على ملاحظة أن الأدب يختلف من أمة إلى أمة نتيجة لاختلاف الحس، وأن الإنتاج الأدبي الرفيع هو ذلك الإنتاج الذي يرضى طبع الحس الذي أنتجه^(٣٠). كما لاحظ أن الفرنسيين «أقرب شياً بالعرب منهم للترك ولعبرهم من الأجناس»^(٣١).

ويوارن رفاة أيضاً بين اللغتين العربية والفرنسية^(٣٢)، وينتهي إلى النتائج التالية

١ - «سائر اللغات ذات القواعد لها من يجمع قواعدها، وذلك «لدفع الخطأ في القراءة والكتابة فيها أو لتخسيسها».

٢ - «اللغة الفرنسية كغيرها من اللغات الأوروبية لها اصطلاح خاص بها»^(٣٣)، ومعنى ذلك أنه من الخطأ انظر بأن «اللغة العربية هي المقصورة على ذلك. بل كل لغة من اللغات يوجد فيها ذلك»^(٣٤).

٣ - «لغة دور حضارى، وسهولة اللغة الفرنسية أهات الفرنسيين» على التقدم في العلوم والفنون^(٣٥).

ويرى رفاة أن اللغة العربية في عصره لم تصل إلى هذه السهولة

وعناصر هذه السهولة في رأيه هي: تبسيط قواعد اللغة، التحديد والوضوح، وضع المصطلحات لكل علم، ووضع كل علم في إطاره الخاص^(٣٦). ولكنه يلاحظ أن اللغة الفرنسية لا يمكنها «تصريف الأفعال» كما يمكن في اللغة العربية^(٣٧)، ولهذا فإنه يظن أن الفرنسية «ضعيفة من هذه الناحية»^(٣٨).

ولم يقف رفاة بالموازنات عند الظواهر الأدبية واللغوية، وإنما وازن بين الظواهر الحضارية - أو ما أسماه «التقدم الحقيقي» - في كل من المجتمعين المصري والفرنسي، سواء أكانت هذه الظواهر ثقافية أم اجتماعية أم خلقية أم سياسية أم

صحية . ولكن الأوضاع السياسية التي كانت سائدة في مصر في عصره لم تمنح له فرصة القيام بهذه المبادرات في النواحي السياسية على نطاق واسع وبأسلوب صريح .

ومهما يكن من أمر ، فإن رفاة لم يكن بهدف من وراء تلك المبادرات الأدبية والنوعية إلى دراسة الطواهر الأدبية واللغوية في حد ذاتها ، وإنما كان بهدف من وراء ذلك إلى الكشف عن عصره ، تمدن الحقيقى ، في العصر الذى عاش فيه ، وبالتالى محاولة تطوير المجتمعات المتحللة عن طريق إبراز هذه العناصر خصرية . ومعنى ذلك أن هذه النهائى هدف حصارى .

وقد كان هذا الهدف الحصارى لكل تلك الدراسات القائمة من إموارة هو العاية التي سمعت إليها المرحلة الأولى من تاريخ دراسة الأدب المقارن في مصر في القرن الماصى

ولم يكن من العريب أن يسلك نعاء هذه المرحلة ذلك المسلك ، وذلك لأهم كانوا زعاء إصلاح قبل أن يكونوا دارسى أدب . ولهذا صارت دراسة الطواهر الأدبية واللغوية ، والكشف عن أوجه الانعاق والاختلاف بين أدبين أو لغتين ، أو إبراز السمات المشتركة للأدب واللغة بصمة عامة ، صار كل هذا وسيلة لتجسيم مظاهر القوة والضعف في المجتمع الذى يتحدث عنه المصحح ، ويسمى لإصلاحه وتطويره .

وقد رأى رفاة أن الباحث الذى يريد أن ينجح في هذا النوع من الدراسات يجب عليه أن يتصل اتصالاً مباشراً بالثقافة الأجنبية ، وأن يعيشها في بيتها الأصلية . ليستطيع أن يقوم بتلك الدراسة ، وذلك لأنه لا يمكن معرفة تلك الثقافة معرفة كاملة دون هذا الاتصال المباشر ، كما أن أكثر الناس مقدرة على نقل هذه الثقافة هم أولئك الذين عاشوها^{١٢٢} .

ومن الطبيعي أن هذا الاتصال المباشر يتطلب التحكن من لغة تلك الثقافة الأجنبية . وليس معنى ذلك أن رفاة قلل من قيمة الترجمة ، وأبكر تلك القيمة في مجال نقل الثقافات ، وإنما راء يعترف بدور الترجمة في هذا المجال ، ويدكر أن الترجمة « من ... من الفنون الصعبة »^{١٢٣} ، وبه إلى خطوة الدور الذى تلعبه ، ويشتمل هو نفسه ما مترجماً أو مصحح ترجمة ، أو مدرساً لأصولها . أليست مدرسة الألسن ، التي قام بإشائها ، خير دليل على ذلك ؟ لقد لعب خرمو هذه المدرسة دور الوسيط بين العرب ومصر ، وقاموا بترجمة الكثير من الكتب العلمية والثقافية والأدبية والتعليمية .

ولأجل أن مهم القيمة الحقيقية لدور رفاة في مجال الترجمة مترجماً ومدرساً لها ، يحسن أن نذكر في هذا الشأن ذلك الاهتمام الكبير الذى يوليه المشتغلون بالأدب المقارن في الوقت الحاضر عما سمي بـ « الترجمة » . يعلى Ensemble أن

الأدب المقارن يجب عليه أن يقوم بمسئته نحو من الترجمة^{١٢٤} ، ويؤكد أن تدريس الأدب المقارن يجب أن يكون من أهدافه تكوين مترجمين بارعين^{١٢٥} ، ولا يتردد في أن يعلن أن المترجم القدير يتساوى مع الباحث الكفء^{١٢٦} .

لقد طبق رفاة كل هذه المبادئ منذ خوالى من وصف

ويأتى على مبارك (١٨٢٤ - ١٨٩٢) يتابع ذلك المساج القائم على الموازنات ، الذى بدأ رفاة ، ويتوسع على مبارك فيه ، ويعلى في مقدمة كتابه « علم الدين »^{١٢٧} . أن الطريقة التي سار عليها في هذا الكتاب تكبر « من المقابلة والموازنة » . وأنه يطالب القراء كلما أرادوا « نقد الأمور » أن يعملوا على « مقارنتها والموازنة بينها » . ثم يضيف قائلاً : إن هذه في كتابه هذا هو « المقارنة بين الأحوال الشرقية والأوروبية » .

وهنا تظهر كلمة « مقارنة » واضحة جلية ، وإن كان لا يريد بها المعنى الاصطلاحي المعروف الآن في مجال الأدب المقارن

ومعنى ذلك كله أن على مبارك قد سلك في كتابه طريقة « نقد الأمور » ، وهو نقد قائم على « المقارنة بين الأحوال الشرقية والأوروبية » ، أو بعبارة أخرى استخدم في كتابه « علم الدين » النقد القائم على الموازنات في دراسته لظواهر الآلية واللغوية والخصارية الموجودة في كل من البلاد الشرقية والعربية .

ولا نريد هنا التمرس لكل الطواهر التي درسها على مبارك في كتابه ، لأن ذلك يخرجنا عن موضوع لتاريخ للأدب المقارن في مصر ، وإنما نختار ظاهرة أدبية عالها في كتابه ، ألا وهي الفن المسرحى ، أو ما سباه « التياترات » . حصص على مبارك « المسامرة السابعة والعشرين »^{١٢٨} لدراسة هذا اللون الأدبى في كل من فرنسا ومصر ، وذلك عن طريق العرض والتحليل والموازنة ، وعرض لكل هذا في صورة حوار بين « الشيخ » وبين « الإنكليزى » . يبدأ الشيخ هذا الحوار بإنقاء سؤال على صاحبه الأوربى :

« أحب منك أن تصف لى بعض أمر هذا التياتر »^{١٢٩}

فيجيب صديقه الأوربى إجابة طويلة ، ييسط فيها آراءه في الفن المسرحى كما يعرفه الأوربيون ، ويؤكد أنه فن « مالت إليه الملل الأوربوية كل الميل » ، وأحدثوا فيه أنواعاً مختلفة ، حتى تقدم تقدماً عظيماً^{١٣٠} .

ولا يقف هذا الحديث عند جانب واحد من جوانب هذا الفن ، وإنما يتعرض لكثير من نواحيه الأدبية ولغوية ودوره الاجتماعى . ومعنى ذلك أن على مبارك حاول على لسان صديقه « الإنكليزى » تقديم لوحة عن الفن المسرحى الفرنسى بصمة خاصة . وعن الفن المسرحى الأوربى بصمة عامة ، وأن هذه اللوحة تحمل في طياتها العناصر الأدبية والفنية لهذا الفن

ثم قدم على مبارك على لسان « الشيخ » - في الوقت

بمنه - لوحة مقامه يحمل في طياتها العناصر الأدبية والفنية للمسرحي في مصر .

وأقدم - بعد ذلك - موارد بين كل من اللوحيتين ، وانتهى به الأمر إلى تفصيل للمسرحي - كما رآه في أوروبا - على ذلك التمثيل الذي عرفه في مصر .

لم يكن على مبارك يهدف من وراء هذه الموارد إلى دراسة للمسرحي في فرنسا ومصر في حد ذاته ، وإنما كان يهدف من وراء تلك الموارد إلى الكشف عن عناصر القوة والضعف في المسرح في كل من فرنسا ومصر ، وذلك للوصول إلى إصلاح المسرح في مصر .

فهو - إذن - مصلاح كرفاعة الضباط . يدرس الظواهر الحاصرية في أكثر من مجتمع عن طريق القدر القائم على الموارد ، وذلك بغرض إبراز العناصر الحاصرية المشتركة - ثم إصلاح المجتمع عن طريق الدعوة إلى تحقيق هذه العناصر الحاصرية ، والعمل على إيرادها للوجود .

وليس هناك من شك في أن هذه المرحلة الأولى ، من مراحل تاريخ الأدب المقارن في مصر ، قد تأثرت بتلك الروح العلمية التي كانت تؤمن بسببية الأشياء ، وأنها قد عالجتها بعض من لظواهر الأدبية والمعمورة والحاصرية التي يمكن أن تدخل في نطاق الأدب المقارن بمعنى من معانيه ، ولكنه لم يوافق أن هذه المرحلة لم تعرف الأدب المقارن بمعناه الحديث بوصفه علماً له حدوده ومفهومه ومقوماته ، كما أنها لم تحاول أن تدرس الظواهر الأدبية دراسة تاريخية في ضوء تلك النظرية التي تقول بأن الأدب المقارن هو دراسة العلاقات التاريخية بين الآداب .

أما إذا قلنا بعض الاتجاهات الأمريكية في تعريف الأدب المقارن - كما نرى - مثلاً - عند Block - تلك الاتجاهات التي لا تعترف بأية نظرية ثابتة في دراسة الأدب المقارن ، ونكار كل مساح محدد ، وإنما يكن الباحث في هذا الأدب أن تكون له نظرة عالمية في دراسته الأدبية - إذا قلنا هذا الاتجاه ، فإنه يحق لنا أن نقترح بحالاً لتلك المرحلة الأولى في تاريخ الأدب المقارن بمعنى من معانيه الحديثة .

وهكذا ينتهي القرن التاسع عشر ، وتنتهي المرحلة الأولى من تاريخ هذا الأدب ، لتبدأ مرحلة جديدة في القرن العشرين .

ويقل القرن العشرون ، وتقوم مصر في مطلعها بإرسال البعثات العلمية إلى فرنسا لدراسة الآداب والتخصص فيها . ويعود بعض أفراد هذه البعثات إلى مصر بعد الانتهاء من مهمته العلمية ، ويتولى القيام بتدريس الأدب وتاريخه في الجامعة المصرية .

وهذا الجيل - إن صح لنا أن نعبه جيلاً - الذي وجد في

مطلع قرناً هذا ، يختلف من عدة وجوه عن الجيل الذي وجد في القرن الذي سبقه :

١ - جيل القرن العشرين أرسل للتخصص في الدراسات الأدبية - بخلاف جيل رفاعه وعنى مبارك ، فالأول كان إسماعيل للبعثة المصرية في باريس . في حين تخصص الثاني في الهندسة

٢ - تعرض جيل هذا القرن لتدريس في الجامعة ، في حين عمل جيل القرن الماضي في كثير من الميادين - ولم يكن متفرغاً للأدب .

٣ - عاصر جيل القرن العشرين أستاذية الأدب بمصر في جامعة ليون (أنشئت عام ١٨٩٦) ، وأستاذية ثانية في السوربون (أنشئت عام ١٩١٠) ، وأستاذية ثالثة في استراسبورج (أنشئت عام ١٩١٩) .

ومعنى ذلك أن جيل مطلع القرن العشرين عاش ودرس في بيئة علمية اردهر بها الأدب المقارن في فرنسا ، ووضعت معالنه بوصفه علماً قائماً بذاته ، له حدوده الواضحة

ولهذا كان من الطبيعي أن تأخذ مظاهر مرحلة جديدة في التجمع والظهور ، وهي المرحلة الثانية من مراحل تاريخ الأدب المقارن في مصر .

وتصبح معالم هذه المرحلة عند أحمد صبيح (١٨٨٠ - ١٩٤٥) الذي أعلن في محاضرة ألقاها في الجامعة المصرية في القاهرة عام ١٩١٨ بصوان الكلام البليغ ودراسته قائلاً : « لا بد لتدريس البلاغة من الملاحظة الصحيحة . والمؤارة والمقارنة » ، أي أن ذلك الذي يتعرض لدراسة الأدب يجب عليه أن تكون دراسته قائمة على تلك الأسس التي ذكرها ، وهي :

١ - الملاحظة الصحيحة

٢ - المؤارة .

٣ - المقارنة

وأن الدراسة الأدبية في مجال الأدب العربي يجب أن تبنى وأنواعه ، وخواصه ، وأثره في الاحتجاج وصنعه به ، وأثره في النفس وأثر النفس فيه ، والمذاهب الأدبية المختلفة ، وطرق البحث والتأليف . ولا يقف عند هذا الحد ، وإنما يجب على الدارس أن يقدم أبصاً شيئاً من المؤارة بين الأدب العربي وغيره ، من الآداب . وهو يريد بذلك التأكيد الأخير أن يوضح أن دراسة تاريخ الأدب العربي لا تكون كاملة إذا أهملت « المؤارة » بينه وبين غيره من الآداب الأخرى .

وتلك « المؤارة بين الأدب العربي وغيره » هي التي أشد إقبالاً عندما أكد أن مدروس تاريخ الأدب لا بد له من « المؤارة والمقارنة » في دراسته . ومعنى ذلك أن هذه « المؤارة والمقارنة » لا تتحقق إلا إذا تمت بين الأدب العربي وغيره من الآداب ،

أي خرجت عن نطاق الأدب العربي وحده ، وأقامت «الموازنة والمقارنة» بين أدب آخر أو آداب أخرى .

ويمكن الظن بأن أحمد ضيف كان يرى أن الأدب المقارن هو المواردت الأدبية بين أديين أو أكثر ، وأن مؤرخ الأدب الوطني لا بد له من «الموازنة والمقارنة» بين الأدب الوطني الذي يقوم بدراسته وبين غيره من الآداب .

وقد طبق أحمد ضيف نفسه ذلك كله في كتابه مقدمة لدراسة بلاغة العرب . فبعد أن تعرض للنقد الأدبي في فرنسا ، أحد يتحدث عن النقد الأدبي عند العرب ، ليضع أمام لقارئه لوحة لكل من النقد الأجنبي في فرنسا وعند العرب ، لينمك بعد ذلك من «الموازنة والمقارنة» بينهما . والغرض هو الكشف عن أوجه الاتفاق والاختلاف بين كل من النقيدين

ويمكن اختصار تلك اللوحة على الوجه التالي :

في فرنسا عند العرب

١- لم ينشأ النقد بين أهله . - نشأ النقد بين أهله

٢- خضع للمسؤوليات بعيد عن كل تأثير خارجي . لأجنبية .

٣- جاء من الاطلاع على * لم يأت من (الاطلاع على

كتب اليونان القديمة مؤلفات أجنبية

وعلى آثار النهضة الأوروبية

إننا نعتقد «أننا لا نهض بلغتنا العربية إلا إذا دفعنا بها إلى التحرك من مكانها الذي طال وقوفها فيه ، لتأخذ مكاناً يليق بها في صف اللغات الحية الآن» .

وليس من شك في أن الهدف الهائي لأحمد ضيف من كل هذه الدراسات التي قام بها في هذا الحقل هو دفع الدرس إلى الاطلاع «على شيء جديد» ، والوقوف على «حركة الأدب الحديثة» ، وطرق فهم البلاغة في هذا العصر . وبذلك تنتقل «الحركة الأدبية عندنا من البحث في اللفظ والندبة .. إلى البحث في نفس الكاتب أو الشاعر ومقدار معلوماته» ، وتستطيع «الآداب العربية الوصول إلى ما وصل إليه غيره من المثانة والتأثير في المجتمع» . ثم يعلن أحمد ضيف في خزم بانه «ولا شيء أدعى إلى التقدم من البحث والنقد» .

ويبدو أن أحمد ضيف كان يريد من وراء هذا كله أن يلعب في مصر ذلك الدور الذي لعبته Madame de Staël في فرنسا ، فهو يقول في كتابه : «عندما أشرقت شمس القرن التاسع عشر ظهرت في عالم الأدب والاجتماع سيدة أدبية عاتلة ، جالت الأقطار ... ، وصرفت زمنا طويلا في ألمانيا ، ثم رحلت إلى بلادها في نحو سنة ١٨١٣ ، هذه هي مدام دي ستال . وقد ظهر كتابها «البلاغة» أو «الآداب» (Littérature) ، وكتابها «ألمانيا» (Allemagne) في سنة ١٨١٠ . فكان من الوسائل التي نشرت في فرنسا لأفكار

التي تدرس في تلك المدرسة في السنوات الثانية والثالثة والرابعة والخامسة^(١). كما نص هذا القرار أيضا على أن تدرس مادة «الأدب العربي المقارن» في «فترة التخصص» ابتداء من العام نفسه أي عام ١٩٣٨م^(٢).

وليس معنى إضافة مادة «الأدب العربي المقارن» إلى المواد التي تدرس في دار العلوم أن تلك المادة حظيت بأستاذية خاصة مستقلة، أو أنشئ لها قسم خاص بها، وإنما كل ما استطعنا الوصول إليه في هذا الشأن هو أن تلك المدرسة عانت بانتداب مدرس يقوم بهذه المهمة. ولقد انتهى بنا البحث في هذه السجبة إلى أن الذي قام بتدريس مادة «الأدب الأجنبي» هو محمد شاكي، وأن ذلك الذي قام بتدريس «الأدب العربي المقارن» هو مهدي علام.

وهكذا تأخذ مادة «الأدب المقارن» في الظهور بين المواد التي تدرس في هذه المدرسة العليا، ولم تحتف بعد ذلك بها، وإنما نجد اهتماما ورعاية لم نجدهما في أي معهد من المعاهد في مصر.

بجانب هذا النشاط في مجال الدراسة المقارنة في اللغات أولا وفي لأدب ثانيا منذ عام ١٩٢٤ في مدرسة دار العلوم نجد نشاطا كبير في مجال الدراسات الأدبية المقارنة قد أخذ يظهر

للمقال: هذا العنوان الجانبي هو «في الأدب المقارن». وهذه أول مرة - في رأينا - يظهر فيها اصطلاح «الأدب المقارن» في تاريخ الدراسة الأدبية العربية في مصر. وقد وقف فخرى أبو السعود عند هذا الأمر، ولم يقدم لنا تعريفا لذلك المصطلح الجديد الذي ذكره. ولكن المؤلف يرى في هذا المقال أن طبيعة العرب فرصت عليهم الترفع «عن آداب الأمم الأخرى». ولم يروا أنفسهم حاجة إلى الاطلاع على آداب غيرهم^(٣). في حين لم يرفع الإنجليز عن الآداب الأخرى، ولذلك تأثروا بالآداب الأجنبية. ثم يصدر جميع مقالاته بعد ذلك بالاسم الذي ارتعاه. وهو «في الأدب المقارن».

ولا يتوقف فخرى أبو السعود عن متابعة درسته، وإنما يتابع نشر مقالاته، فيقشر مقالا سابعاً في الرسالة في ٢٨ سبتمبر ١٩٣٦ بعنوان «طور الثقافة في الأدبين العربي والإنجليزي». ومقالاتا ثامنا في المجلة نفسها في ٥ أكتوبر ١٩٣٦ تحت عنوان «الفكاهة في الأدبين العربي والإنجليزي». ومقالاتا تاسعا في ١٢ أكتوبر ١٩٣٦ بعنوان «أسباب الباهة والتحول في الأدبين العربي والإنجليزي». ومقالاتا عاشرا في ١٩ أكتوبر ١٩٣٦ بعنوان «الطبيعة في الأدبين العربي والإنجليزي». وآخر في ٢٦ أكتوبر ١٩٣٦ بعنوان «أثر الدين في الأدبين العربي والإنجليزي». ونجدنا

الأعلى إنشاء قسم خاص بالأدب المقارن ، وإنما صار فرعاً من قسم سمي به قسم الأدب المقارن والنقد واللغة ، ونون رئاسة هذا القسم إبراهيم سلامة . وقد قام إبراهيم سلامة بتدريس هذه المادة ، وعاونه في هذا التدريس عبد الرزق حميدة

ولم يكن إبراهيم سلامة من المتخصصين في الأدب المقارن ، وكذلك كان الأمر مع عبد الرزاق حميدة ، ولهذا كان من الطبيعي أن يجد قصوراً واضحاً في فهمها للأدب المقارن ، كما يجد اضطراباً وتضارباً في تحديد هذا الأدب

وقد نشر إبراهيم سلامة دراساته في الأدب المقارن في كتاب تيارات أدبية بين الشرق والغرب - عجلة ودراسة في الأدب المقارن^{١٣٠} . يقول في تمهيد هذا الكتاب : « هذه دراسة تقاربية ، وإن شئت قلت إنها دراسة في « الأدب المقارن » ، وإن أردت الدقة والتحديد فكل إنها محاولة في دراسة هذا العلم . أوهي إسهام مع المسهمين في هذه الناحية التي يدعو العلماء فيها - منذ نهاية القرن التاسع عشر - وفي أوائل القرن العشرين - أن يعملوا لتكوين أدب خاص بصنق عبه هذا الاسم « الأدب المقارن » ، يجد له مكاناً بين علمين تقررا منذ القدم هما « علم الأدب » و« علم التاريخ الأدبي »^{١٣١} .

ثم يحاول إبراهيم سلامة تعريف الأدب المقارن ، فيقدم بـ « تعريف » ، يقول أولاً : « الأدب المقارن دراسة التيارات الأدبية في مختلف النواحي ، وبيان أبعادها ومسايلها - والعوامل التي تعمل على دفع هذه التيارات - والعوامل الأخرى التي تعبر من خلالها »^{١٣٢} ثم يذكر - بعد صفحات قليلة - تعريفاً آخر ، فيقول : « شأن لأدب المقارن . أن يدرس العلاقات التاريخية ، والمشابهة الجغرافية والطبيعية بين الأمم »^{١٣٣} . ويؤكد إبراهيم سلامة بعد قليل أن الأدب المقارن هو « كل دراسة أدبية تسير على صبح خاص من المناهج المقررة في العلم والمعرفة »^{١٣٤} .

وكل هذا اضطراب وتضارب ، وينتهي به الأمر أخيراً - بعد هذا الخطط المعجب - إلى القول بأن « الأدب المقارن هو دراسة الآثار الأدبية المختلفة من حيث علاقاتها ببعضها بعض ، أو من حيث تشابهها وحدانيتها »^{١٣٥} . ثم يعود فيحدد من جديد - ويرغم أن خلاصة مذكره تؤكد « أن الأدب نفسه لو درس دراسة صحيحة لكان منه أدب مقارن »^{١٣٦} .

ثم يهدم ما قانه - فيذكر أن « الأدب المقارن يعتمد على الفكرة العنصرية بفنائها ونقل ناسمها ثقافات للأمم متعددة . ووجد في هذه الثقافات محتعة محالاً لدرسته . والأدب المقارن من باب أولى أن ينقل الفكرة الأدبية لدرجة انحطاطه . بل قد ينقل العاطفة نفسها لتكون مصطنعة بقوده »^{١٣٧} .

وعلى الرغم من أن فخرى أبو السعود لم يحاول أن يشرح لنا المسباح الذي سار عليه في سلسلة مقالاته « في الأدب المقارن » ، فإنه يبدو لنا من خلال هذه الدراسة التطبيقية ، التي قام بها في الأدبين العربي والإنجليزي ، أنه لم يكن يبحث عن الصلات التاريخية بين الأدبين ، وإنما كان يبحث عن الصلات الحالية بين كل من الأدبين . ومعنى ذلك أن فخرى أبو السعود لم يكن يهدف من وراء دراسته في الأدب المقارن إلى الكشف عن الصلات الخارجية بين الأدبين ، وإنما كان يهدف إلى الكشف عن الصلات الداخلية بينهما . ومعنى آخر ، إن فخرى أبو السعود لم يكن مؤرخاً في تلك الدراسة ، وإنما كان ناقدًا أدبي . أي أنه كان من أنصار الاتجاه النقدي في دراسة الأدب المقارن . ولم يكن من أنصار الاتجاه التاريخي

إذا عرفنا أن الاتجاه التاريخي - أي اتجاه المدرسة الفرنسية في الأدب المقارن - كان هو الاتجاه السائد والمسيطر في مجال الأدب المقارن في تلك الفترة التي نشر فيها فخرى أبو السعود دراسته في الثلاثينات ، وإذا عرفنا أيضاً أن الثورة ضد هذا الاتجاه التاريخي لم تبدأ إلا في عام ١٩٤٩ في الولايات المتحدة الأمريكية ، وذلك عندما نشر في هذا العام كل من

Rene Wellek & Austin Warren الكتاب الشهير Theory of Literature (نظرية الأدب) . ثم أحدث هذه الثورة ضد الاتجاه التاريخي في الأدب المقارن شكها النهائي في المؤتمر الثاني لجمعية بعثة بلاد الأدب المقارن ، الذي عقد في جامعة Chapel Hill بين ٨ - ١٢ سبتمبر عام ١٩٥٨^{١٣٨} . إذا عرفنا ذلك كله ، كان من حقا أن نقول بـ فخرى أبو السعود قد حرج بالأدب المقارن من مجال الاتجاه التاريخي قبل أن تبدأ المدرسة الأمريكية ثورتها ضد الاتجاه التاريخي

ثم إن فخرى أبو السعود - كما سبق أن ذكرنا - كان ناقدًا لا مؤرخاً في دراسته في الأدب المقارن ، ومعنى ذلك أنه كان يرى أن الأدب المقارن جزء من النقد الأدبي ، وليس جزءاً من تاريخ الأدب . وهذا هو الاتجاه الذي ارتضته المدرسة الأمريكية في الأدب المقارن ابتداء من عام ١٩٤٩ . أي بعد فخرى أبو السعود

ومنها يكن من أمر ، فإن فخرى أبو السعود كان أبعد الناس عن نظرة عنصرية وإقليمية في دراساته في الأدب . ولم تكن نظره بطواهر الأدبية ودراسها سوى نظرة شاملة عليه ونظرة شاملة لعالمية صفة من صفات المشتغلين حقاً بالأدب المقارن فعنه الصحيح

وتدبر مرحلة جديدة من تاريخ الأدب المقارن عندما قرر مجلس الأعلى بدار العلوم في جلسة عقدها في الثالث من أكتوبر ١٩٤٥ أن يصحح الأدب المقارن مادته جامعة مستقلة ، تدرس في ستين الثالثة والرابعة^{١٣٩} . ولكن لم يقرر هذا المجلس

ومحاول أيضا أن يفرق بين الأدب العام والأدب المقارن ، ويقول في سذاجة : « قد يؤثر الكتاب في عقول العامة فلا يكون له شأن في الأدب العام ، ولكن يكون له كل الشأن في الأدب المقارن » (١٤٥)

ثم ترك إبراهيم سلامة الأستاذية في دار العلوم ليصبح عميداً لكلية الأدب بجامعة القاهرة عام ١٩٥٣ ، فعمل على إدخال الأدب المقارن مادة تدريس في قسم اللغة العربية ، ويقوم هو نفسه بتدريسها ، ويسير على الطريقة التي سار عليها في دار العلوم .

أما عبد الرزاق حميدة فقد جمع ما قام به من تدريس في دار العلوم في كتاب نشر عام ١٩٤٨ بعنوان الأدب المقارن . ولا صلة لهذا الكتاب بالأدب المقارن بمعناه السليم ، وإنما سلك المؤلف فيه طريقة المزاينات الأدبية في أبسط صورها .

وقد أدى هذا الاهتمام الحامى بالأدب المقارن إلى القيام بإرسال طلب جامعين للتخصص في هذا الأدب في أوروبا ، فأرسل كل من محمد غنيمي هلال من دار العلوم إلى باريس ، ثم أرسل حسن التوتى من قسم اللغة الفرنسية بكلية الآداب في جامعة القاهرة - جامعة فزاد حين ذلك - إلى باريس أيضا . ثم تابعت البعثات العلمية بعد ذلك للتخصص في هذا الأدب في أوروبا .

وقد أدى هذا الاهتمام أيضا إلى القيام بترجمة كتابه La Littérature Comparée, Van Tieghem عام ١٩٤٨ ، ترجم بعنوان الأدب المقارن ، وقام بالترجمة سمى الدروني ، ولكنه لم يذكر اسمه ، ولما ندرى سبب ذلك (١٤٦) ، ويقول المترجم في تقديمه : « يسد هذا الكتاب فراغا كبيرا » (١٤٧) ، وذلك لأن المترجم يرى أن « كثيرا من المنهجين صاروا يسيئون فهمه ، أو يكادون يجهلونه » (١٤٨) وليس من شئ في أن تلك الترجمة قد لعبت دورا كبيرا في تصحيح مفهوم الأدب المقارن . وفتحت الطريق لاجتاه المدرسة الفرنسية التاريخية في دراسة هذا الأدب . وثبتت هذا الاجتهاد منذ ذلك التاريخ .

وعلى الرغم من كل هذه الأمور الإيجابية في تاريخ الأدب المقارن في مصر ، فإننا نرى - للأسف الشديد - بحجب الضيق يصدر عام ١٩٤٨ كتابا يحمل عنوان الأدب المقارن . وليته لم يفعل !

ونتهى مراحل تاريخ الأدب المقارن في مصر عما يمكن أن نطلق عليه « مرحلة التخصص » . وتبدأ هذه المرحلة في الخمسينيات ، عندما بدأ الذين تخصصوا في الأدب المقارن في باريس في العودة إلى مصر ، وانحرفوا بالجامعات المصرية للقيام

بتدريس هذه المادة . يعود محمد غنيمي هلال إلى دار العلوم ليعمل مدرسا في قسم الأدب المقارن في النقد والبلاغة ، ويأخذ في إلقاء سلسلة من المحاضرات ، جمعها في كتاب سماه الأدب المقارن (١٤٩) . ولما كان محمد غنيمي هلال قد درس في جامعة

باريس ، وتعلم على Jean-Marie Carré ، فإنه آمن في تومن به المدرسة الفرنسية من مبادئ ، وسار على الانحياز التاريخي في دراسة الأدب المقارن ، وهذا عرف ذلك الأدب بأنه « دراسة الأدب القومي في علاقاته التاريخية بغيره من الآداب خارج حدود اللغة القومية التي كتب بها » (١٥٠)

واتم حسن التوتى دراسته في باريس ، بعد أن تلمذ أيضا - كما فعل محمد غنيمي هلال - على جان ماري كاري ، والتحق بقسم اللغة الفرنسية بكلية الآداب في جامعة القاهرة مدرسا للأدب المقارن والأدب الفرنسي . وكان حسن التوتى يؤمن بالاجتهاد الفرنسي التاريخي في دراسة الأدب المقارن .

وفي عام ١٩٥٦ ، أصبحت كلية الآداب بجامعة عين شمس مكانا في قسم اللغة العربية لمادة الأدب المقارن ، وانتدبت محمد غنيمي هلال لتدريسها ، ولكنها لم تخصص أستاذية لذلك الأدب

وفي عام ١٩٥٧ ، حصل كل من أنور لوقا وعطية عامر على درجة دكتوراه الدولة في الأدب المقارن من جامعة باريس ، وتعلمنا أيضا على جان ماري كاري ، ذلك الأستاذ الذي يعد نعتا لهذا الجيل من المصريين الذين تخصصوا في الأدب المقارن في الخمسينيات ، وقاموا بمهمة تدريس هذه المادة في الجامعات المصرية . وهو جيل متأثر بالمدرسة الفرنسية ، ويؤمن بالاجتهاد التاريخي في دراسة الأدب المقارن .

قام - على كل حال - أنور لوقا بتدريس الأدب المقارن والأدب الفرنسي في جامعة عين شمس ، وعين عطية عامر مدرسا في قسم الأدب المقارن والنقد والبلاغة في كلية دار العلوم - جامعة القاهرة .

وفي نهاية الخمسينيات ، تعرض الأدب المقارن في الجامعات المصرية لأزمة حادة ، وذلك نتيجة لهجرة حسن التوتى وعطية عامر وأنور لوقا من مصر تحت ضغط الإرهاب السياسي ، ثم لانتقال محمد غنيمي هلال إلى كلية اللغة العربية في جامعة الأزهر للقيام بتدريس النقد الأدبي الحديث .

وفي أواسط الستينيات ، يعود عبد الحكيم حمدان من بريطانيا المعظمي بعد أن حصل على الدكتوراه في الأدب المقارن من جامعة لندن ، ويتحقق قسم الأدب المقارن والنقد والبلاغة بكلية دار العلوم مدرسا للأدب المقارن ، ويتبع نشاطه في تدريس الأدب المقارن ، والتأليف فيه .

المراجع التي ذكرت في هذا البحث

- تيجم ، ثاد ، الأدب المقارن ، القاهرة ، دار الفكر العربي ، الطبعة الأولى ، دون تاريخ . [دائرة المعارف الادبية العدد = ١]
- حميدة ، عبد الرزاق ، الأنظمة المقارن ، القاهرة ، ١٩٤٨
- سلامي ، إبراهيم ، تيارات أدبية بين الشرق والغرب . مجلة وداسة في الأدب المقارن . القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٥١ - ١٩٥٢
- المنهاوي ، دفاة دافع . كتابي الأبريز في تلخيص باريز . بولاق ، دار الطباعة الحديثة ، ١٢٥٠ هـ
- كتاب أنوار توميق الخليل في أخبار مصر وتولييق إسماعيل بولاق ، دار الطباعة الحديثة ، ١٢٨٥ هـ
- صيف ، أحمد ، بلاغة العرب في الأنطلس . القاهرة . مطبعة مصر ، ١٣٤٢ = ١٩٢٤
- عبد الحواد ، محمد ، علوم دار العلوم . العدد الثاني ، يصدر لمرور ٧٥ عاما على المخرمة . ١٨٧٢ - ١٩٤٧ . القاهرة ، دار المعارف ، دون تاريخ

الحقيق ، عجب ، الأدب المقارن . القاهرة ، ١٩٤٨

مبارك ، حل ، علم الدين ، ج١ - الإسكندرية ، مطبعة جريدة المهرسة . ١٢٢٩ هـ - ١٨٨٢ م

هلال ، محمد عيسى ، الأدب المقارن . القاهرة ، مطبعة عيسى ، الطبعة الأولى ، دون تاريخ .

Block Haskell M., Nouvelles tendances en littérature comparée. Paris, A. G. Nizer 970

Etienne. Comparaison n'est pas raison. La crise de la littérature comparée. Paris, Gallimard, 1963

Tieghen, P. Van. La Littérature comparée. Paris. 1931 (réédité en 1946).

Wellek. René. The Crisis of Comparative Literature. pp. 282-295 of Concepts of Criticism. New Haven, 1963.

Wellek René & Warren. Austin. Theory of Literature. London, Jonathan Cape 1948.

المراجع :

- (١) أنظر ص ٧ من هذا البحث
- (٢) كتابي الأبريز في تلخيص باريز ، ص ١٨٠
- (٣) المرجع السابق ، ص ٦٤
- (٤) المرجع نفسه ، ص ٥٢
- (٥) المرجع نفسه ، ص ٨٤
- (٦) المرجع نفسه ، ص ٥٢
- (٧) المرجع نفسه ، ص ١٢٤
- (٨) مرجع نفسه ، ص ٥٥
- (٩) المرجع نفسه ، ص ٥٩
- (١٠) المرجع نفسه ، ص ١٨٥
- (١١) المرجع نفسه ، ص ١٨٠
- (١٢) مرجع نفسه ، ص ٦٤
- (١٣) أنوار توميق الخليل ، ج ١ ، ص ٥١٠
- (١٤) كتابي الأبريز في تلخيص باريز ، ص ٢٠٠
- (١٥) أنظر - مثلا - ص ١٧٧ - ١٧٩ من المرجع السابق .
- (١٦) المرجع نفسه ، ص ٥٦ - ٥٧
- (١٧) المرجع نفسه ، ص ١٢٢
- (١٨) المرجع نفسه ، ص ١٢٢ - ١٢٣
- (١٩) المرجع نفسه ، ص ٥٦
- (٢٠) كتابي الأبريز في تلخيص باريز ، ص ٩
- (٢١) المرجع السابق ، ص ١١
- (٢٢)

Etienne, Comparaison n'est pas raison, p. 46.

(٢٣) المرجع السابق ، ص ٤٨

(٢٤) المرجع نفسه ، ص ٥١

(٢٥) ج ١ ، ص ٨

(٢٦) علم الدين ، ج ٢ ، ص ٣٩٧ - ٤٤٠ .

(٢٧) المرجع السابق ، ج ٢ ، ص ٣٩٨

(٢٨) المرجع نفسه ، ج ٢ ، ص ٤٠٣

(٢٩)

Block. Haskell M. Nouvelles tendances en littérature comparée

(٣٠) أحمد صيف ، مقدمة لدراسة بلاغة العرب ، ص ١٨

(٣١) المرجع السابق ، ص ١١

(٣٢) المرجع السابق ، ص ١٥٨ - ١٥٩

(٣٣) المرجع السابق ، ص ١٦٧

(٣٤) المرجع نفسه ، ص ١٦٦

(٣٥) المرجع نفسه ، ص ١٧٧

(٣٦) المرجع نفسه ، ص ١٧٧

(٣٧) أحمد صيف ، افتتاحية مقدمة لدراسة بلاغة العرب ، ص ١ .

(٣٨) افتتاحية مقدمة لدراسة بلاغة العرب ، ص ١ .

(٣٩) المرجع السابق ، ص ٧

(٤٠) المرجع نفسه ، ص ٧

(٤١) المرجع نفسه ، ص ٨

(٤٢) مقدمته لدراسة بلاغة العرب ، ص ١١٢ - ١١٥

(٤٣) محمد عبد الحواد ، علوم دار العلوم ، ص ٥٤

(٤٤) المرجع السابق ، ص ٦٦ .

عالمية التعبير الشعبي

نبيلة إبراهيم

نود بادىء دى بدء أن يلتزم باصطلاح «التعبير الشعبي» ذلك أن هذا الاصطلاح . شأنه شأن الاصطلاح الألماني «فولكسكند» أى «معارف الشعب» . لا يثير اليبس بالقدر الذى يثيره الاصطلاح الشائع «فولكلور» . ذلك الاصطلاح الذى تقول عنه دائرة المعارف البريطانية إنه لم يحدث لبس و تحديد اختصاصات علم من العلوم كما حدث مع علم الفولكلور^١.

وسواء استخدم هذا الاصطلاح أم دالك . فعن يراء علم إسانى له خصائص عبده عن سائر العلوم الإنسانية الأخرى . فليس هناك علم من هذه العلوم تتداخل فيه على الدوام النظرية مع التطبيق كل التداخل كما يحدث فى هذا العلم . وليس هناك علم من هذه العلوم يقف فيه الماضى مع الحاضر على قدم المساواة والأهمية كما يحدث فى هذا العلم . وليس هناك علم من هذه العلوم يتحدد تخصصه بالبحث عن الحاضر فى الماضى . والماضى و الحاضر . كما يتحدد فى هذا العلم . وربما كانت هذه الخاصية الأخيرة هى السبب و إثارة كثير من مشكلاته . أو بالأحرى الدافع وراء كثير من التساؤلات التى نخدم على الباحثين و هذا العلم أن يجيبوا عنها ليكشفوا عن السر وراء هذا التداخل من ناحية . وليحددوا أبعاده من ناحية أخرى .

و قد تقتصر هذه التساؤلات على اعتقادات وثقافا المكر لأسبوري . إذ إن هذا الموضوع بصفة خاصة أمكن الإجابة عنه بفعل تضام جهود الفولكلوريين والأثروپولوجيين جميعا . ولكن التساؤلات شملت مجالات أخرى و ربما كانت أكثر تعقيدا . وهى تلك التى مازال الباحثون يتعوضون فيها حتى اليوم فكيف يمكن أن يلبى الماضى احتياجات الحاضر ؟ و إن نى حدد يسيطر الماضى على الحاضر فى أشكال التعبير الشعبى ؟ وكيف يمكن للحاضر أن يتصلخ منه مع الاعتراف بوجوده ؟ وإذا كان هذا الماضى موعلا فى القدم ، وإذا كانت الشعوب لم تخلق نفسها بل حُفقت، و لم تقسم نفسها شعبا بل قُسمت . فهل يعنى هذا أن الماضى يقدم نموذج حلف آثاراً موحدة فى أشكال تعبير لشعوب مختلفة على الرغم من تنابها . وعلى الرغم من

وإذا تركنا جانباً مشترك الشعوب و أشكال التعبير الشعبى . فإن التساؤل يسع ليشمل بحث عن مسحة كل شكل من هذه الأشكال و كثير من لأحد موضوعات حرثية (موتيفات) معينة بل شمع أكثر من ذلك ليشير موضوع مشترك هذه الأشكال من التعبير كل شكل على حدة . و إن نى موحده

كل هذه التساؤلات برزت أمام الباحثين منذ زمن مبكر حتى من قبل مناداة باستقلال علم الدراسات الشعبية في أوائل القرن التاسع عشر. ومن الطبيعي أن هذه التساؤلات لم تدر دفعة واحدة، إذ كان الرواد الأوائل لهذا العلم مشغولين و بديهة الأمر تعريفه وتحديد اختصاصاته وأهدافه. ثم شغلوا من بعد بمصوغات حرفية قد تدو هامشية لأول وهلة، ولكنها في الحقيقة تمس جوهر هذا العلم. فقد بحثوا في مفهوم الشعب. وهل هو مفهوم سياسي أم اجتماعي أم حصاري، كما تساءلوا عن صلة الشعب بأسره بالثقافة الشعبية. إذ كان التراث الشعبي لا يعيش - كما وكيفا - إلا في مستويات اجتماعية محددة. ثم نجه البحث من عدم إلى الخاص، فالتبحث عن الشعب نظرق إلى البحث عن الشعبية، كما أن البحث عن روح الشعب أفضى إلى البحث عن اهتمامات الشعب الروحية على المستويين الديني والادبي.

٢

على أننا عندما نتحدث عن عالمية التعبير الأدبي الشعبي، فإننا نتعدى هذه المفاهيم الكلية إلى مفاهيم أكثر خصوصية، كما أننا نتعدى المفهوم القريب للعالمية - بمعنى التماثل والتداخل الذي قد يحجم عن حركة انتقال التعبير لشعبي من شعب لآخر - إلى مفهوم أكثر عمقا. لم يتوصل إليه إلا بعد أن تجاوز الباحثون المسح إلى الأعماق والظاهر إلى الخفي.

على أنه قبل أن تتطور الأبحاث لتؤكد طليا، بقرية وتطبيقيا، التماثل والتداخل بين تراث الشعوب في مستويات مختلفة. كان إدراك الباحثين الأوائل لهذا التماثل والتداخل قويا. أو بقى إنه كان يبع عيهم إلى درجة أنهم أعلنوا منذ مدونة الأمر أن التعبير لشعبي القريب لا يمكن أن يفهم إلا في إطار سعيد ولعرب. وأن إدراك الخاص لا يمكن أن يتم إلا في إطار معرفة القوانين التي تحكم في العام.

ولبدأ من البداية مع الباحثين الأوائل الذين أقل ما يوصفون به أنهم كانوا علماء أصحاب نزعة فلسفية لم تكن تكنى بمرع واحد من الثمرة. بل كانت تحشد معارف كثيرة ومتنوعة وعندما تحشد العقول بمعارف كثيرة، فإنها تأتي أن تقف عند حدود الخطء، بل سرعان ما تنطلق إلى الكل، كما تأتي أن تقف عند حدود الظاهرة، بل تتعداها إلى محاولة الوصول إلى القوانين المتحركة فيها.

ولبدأ ترتبط بليون شك بالأخوين «حرم». ياكوب ومنهم. وكان الاهتمام الأول للأخوين هو الدراسات لسبولوجية. وقد جرتبها الأبحاث الفيلولوجية في الأدب المكتوب إلى الأدب المروي. ولما كانت اللغة الهندوخرمانية قد

اكتشفت في ذلك الحين. فإن الطريق كان مفتوحاً أمامهم لعقد مقارنات بين النصوص الشعبية الألمانية، الهندية والمروية، وغيرها من النصوص التي عثروا عليها مدونة عن شعوب حتى تشرك مع الشعب الألماني في الأصل الهندوخرماني. وقد كان انشده بين حكايات هذه الشعوب والحكايات الأدبية مصحاة كبرى للأخوين حرم. ومن ثم طلعوا بصريتها في تشابه الحكايات الخرافية. وهي الطرية التي صفاها «طبعة اندشة» من كتابها الشهير «الأطعام وحكايات ثبوت». التي ظهرت في عام ١٨٥٦م. وتنحصر هذه نظرية فيما يلي:

أولا: إن الحكايات الخرافية في شكلها القديم الذي يكتسبه النصوص وتلك التي يعبرها انخوبر فيما بعد. تعد نقيض حكايات باقة في القدم، تحكي عن قدمى لأجاة والأبطال.

ثانيا: ترجع الحكايات الخرافية إلى العصر الهندوخرماني. كما أنها تقتصر بصفة أساسية على الشعوب الهندوخرمانية. وإذا كانت الحكايات الخرافية قد ظهرت لدى الشعوب غير الهندوخرمانية. فإنه ينحتم علينا عدلئذ أن نبحث عن إذا كانت هذه الحكايات قد هاجرت إلى الشعوب الأخرى بعد أن ظهرت لدى الشعوب الهندوخرمانية.

ثالثا: هناك بعض الأحوال التي هاجرت فيها الحكاية الخرافية بحق من شعب إلى آخر، غير أن هذه الصادرة ليست هي القاعدة.

رابعا: إذا كان من الممكن أن تظهر أطوار الحياة البسيطة في جميع الأرملة ولدى كل الشعوب، كذلك يمكن أن تتطور الحكايات الخرافية بطريقة مماثلة لدى كل الشعوب.

ومها يكن من نصيب الأخوين في إرجاع الحكايات الخرافية إلى الأصل الهندوخرماني، فإنها ولاشك، كان أول من أشار إلى ظاهرة التشابه بين الحكايات الخرافية في بلاد مختلفة. فكانا بذلك أول من مهد الطريق لزيد من الأبحاث حول هذا الموضوع.

٣

على أن آراء الأخوين جرم اهترت بعض الوقت بتأثير نظرية «نيودور سي» الذي ترجم كتاب الهد القديم «ابانتشانترة». وتأثير هذا الكتاب قطع «سي» بأن موطن لأصل الحكايات الخرافية هو بلاد الهند. على أن هذه النظرية مالئت أن عورست بشدة، وعاد الباحثون ليحوصوا في موضوع تشابه النص الخرافي. دون إصرار منهم على محاولة إرجاعه إلى موطن معين، بل إيه - على العكس - كماو يتمسكون لعيل والأسباب التي تمرر فكرة تشابه النص الخرافي الذي وجد مستغلا عن جميع الشعوب.

على أن أهمية ناومن لا ترجع بحسب إلى حجم الخلاف بين أصحاب الرأيين عن طريق المصاحبة بينها . بل يرجع كدليل إلى تلك الفكرة الطريفة التي أصابها إلى رصيد الأفكار التي وصلت إليه ، والتي استطاع عن طريقها أن يفسر سر تسرب الشيء القديم إلى الحديد ، أو بالأحرى سر تسرب الذهب إلى الحاصر على الدوام . وهذه الفكرة بعيداً تقدم تفسيراً عن نمو لوحود التشابه بين أجناس التعبير الشعبي على مستوى العالم . فقدر ماتقدم كذلك تفسيراً لوحود الاختلاف .

وتقوم هذه الفكرة على أساس مفهوم حصارى . فالحصارى تكون من تراكبات معرفة لها ثقل في صميم كل شعب ، ومن ثم فإنها لا تنظر طامية على السطح . بل تهبط مستقرة في القاع وذلك إذا تصورنا الحصار وحاء تستقر فيه المواد النشبية صفة هو الأخرى . وإذا كانت أقدم طبقة من هذا الرصيد التراكبى تشابه لدى الشعوب جميعاً . حيث إن الشعوب - كما سبق أن ذكرنا - لم تخلق بعضها بل خلقت ، ولم تقسم بعضها بل قسمت ، فإن هذا الرصيد القديم يمثل العنة الأولى في تشابه أنماط التعبير الشعبي على مستوى العالم . ذلك أن هذا الرصيد الأساسى القديم لا يبق وحده ساكناً مستقر في القاع ، بل إنه قد يتفاعل مع رصيد جديد يستطيع أن ينعكس إليه . وهكذا تصبح عملية اختلاط القديم بالحديد عملية دائرية ، فالقديم المستقر يتفاعل مع الحديد الذى يمتلك قوة البناء إليه ، ثم يعود هذا الناتج الجديد ويتفاعل مع جديد آخر يظهر على السطح ويتربص منه ما يمكن أن يمتزج بهذا الناتج المستقر المحدث نسبياً ، وهكذا دواليك . (٣)

ولست هذه العملية مجرد تصور لتركيبية حصارية ، بل هي واقع يتحقق في البناء الاجتماعى ، فالمعارف القديمة الأولى كانت تستقر مع الجماعة القديمة بوصفها كلاً . وعندما حدث تغيير في البيئات الاجتماعية ، ظلت هذه المعارف القديمة مستقرة مع من تبقى من هذه الجماعة مرتبطاً بالأرض الأم . على أن هذه المعارف القديمة لا تبقى في حالة من السكون ، بل إنها تتحرك على الدوام ، متوجهة إلى الطبقات الأخرى ، ومستقبلة منها في الوقت نفسه .

ولست هذه العملية بعيدة عن واقعنا ، فالتراث الشعبي يظل دائماً له سحره ، وهو يصعد على الدوام من الطبقة حامية التراث إلى الطبقات الأخرى ليتجدد شكلاً حصارياً جديداً ، ثم يعود هذا القديم الجديد مرة أخرى إلى الطبقة حامية التراث لتكيفه وفقاً لمتطلبات حياتها . فالترى الشعبي على سبيل المثال (الخلاية مثلاً) يصعد من القاع ليصبح (موصة) . وكذلك تصعد بعض مواد التعبير الشعبي من القاع لتستعمل سياجاً أو سياجاً . وعندما تتم هذه العمليات ، فإنها لا تكون بمنأى عن الجماعة الشعبية ، بل إن الجماعة الشعبية تستقبل هذه التعبير

وم تكن الدراسات الأنثروبولوجية في ذلك الحين بمنأى عن هذا الاتجاه في البحث . حقا إن الدراسات الأنثروبولوجية كانت تركز البحث حول الإنسان البدائى وإسناد الحضارات الأولى . ولكن النتيجة التي توصل إليها الباحثون لأنثروبولوجيون آنذاك . ونحصر بالذكر منهم تايلور وأندرو لانج ، وهي وحدة التصورات الدينية عند شعوب العالم . دعمت وجهة نظر الباحثين الفولكلوريين في تشابه أنماط القصص الخرافية عند شعوب العالم . حيث إن هذه الأنماط تركز على رصيد هائل من التراث الأسطورى القديم الذى يعد قاسماً مشتركاً بين شعوب العالم

ومن هنا كانت نظرية العالم الفرنسي «بيدييه» في القصص الخرافية . أى حصارى حصوة أحد من الأجناس حرم . والتشابه عند لا يبع من فكرة اشتراك الشعوب ذات الأصل الهندو أوروبية في تراث قصصى واحد ، انتشر منها إلى جميع أنحاء العالم ، بل إن نشأة أساسه اشتراك شعوب العالم القديم في أفكار إنسانية وظروف فكرية واحدة .

ومن هنا كانت فكرة «بيدييه» التي أثرت فيه . ومن أنه كما يسمو النبات الواحد ، مع اختلاف يسير في شكله ، فلأمكنة المتماثلة جغرافياً ومناخياً على خريطة العالم ، كذلك تظهر في الظروف المروحة والعسكرية المتماثلة عند شعوب العالم بمادج متماثلة من التعبير . وبناء على ذلك فإنه من الممكن أن تظهر الحكايات الخرافية لدى تشابه في كثير أو قليل في جميع أنحاء العالم

ثم شاء الباحث الألماني «هانز ناومن» (١٨٨٦ - ١٩٥١) أن يحسم الجدل في هذا الموضوع حتى يتفرغ الباحثون لغيره من موضوعات . وكان ناومن قد استوعب كتابات تايلور والباحث الألمانى «ونيم هوندس» صاحب الكتاب الشهير «سبكولوجية الشعوب» . ثم أبحاث الأنثروبولوجى الفرنسى «ليلى برون» . وعند ذلك أعس إليه فقال : «من الواضح أن وجود التماس بين الشعوب لا تقوم جميعها على مبدأ التأثير والتأثير ، إذ من المؤكد أنه من الممكن ، وفقاً للقوانين الطبيعية ، أن تنشأ من الأفكار الإنسانية التي تشابهها الشعوب المستقلة عن بعضها البعض . ومنسية إلى أجناس مختلفة ، ومناطق مختلفة أن تنشأ تصورات متشابهة في المبادئ المبادئ والروحي على السواء . إن البحث اليوم لم يعد يتمسك بأحد الاحتمالين دون الآخر ، بوصفه المبدأ الأساسى الوحيد في تشابه الآداب الشعبية ، أى مبدأ هجرة الآداب الشعبية ، واعتماد بعضها على البعض الآخر . أو مبدأ تشابهها على الرغم من استقلالها ، إذ من الممكن لكلا المبدأين أن يصف بصفة أساسية إلى جانب الآخر ، بل إنهما في بعض الأحيان قد يتفاعلان معاً

شعوريا أو لا شعوريا . وعندئذ يتأثر نتائجها الأصلي شكل أو آخر .

وبهذا من هذه النظرية بالنسبة لموضوع عالمية التعبير الشعبي فإن : الأمر الأول أن هذه العملية الحصارية أشبه بنظام صارم يحدث لدى جميع الشعوب والأمر الثاني . أن التراث الإنساني الموغل في القدم . الذي يعد قاسما مشتركا بين جميع الشعوب . لا تسمى معناه . بل إنه يتحرك على الدوام ليظهر في شكل «موتيفات» أو موضوعات تتصلص في الأشكال الحديثة .

٤

وإلى هنا نستطيع أن نقول إن جهود الباحثين إلى هذا الحد كانت تنحس الضيق لتعرف طبيعة التعبير الشعبي لا التعبير الشعبي في حد ذاته . ولم يكن يحل على بعض الباحثين أن تركيز البحث حول أسباب ورود الصور المتماثلة أو الموتيفات المتماثلة في أشكال التعبير الشعبي في البلدان المختلفة . قد يؤدي إلى أن يحرف علم الدراسات الشعبية عن محالة التميز . الذي تودى من أجله لأن يكون علما مستقلا ، ألا وهو إدراك القوانين التي تحكم الحياة الشعبية ، ونعبر - من ثم - أشكالا خاصة متميزة من التعبير . بل إنهم حذروا من أن يتحول علم الدراسات الشعبية على هذا النحو إلى علم معارف الشعوب Volkerkunde أو علم نفس الشعوب Volkerpsychologie . فيفقد بذلك هويته .

وقد كان هذا التحذير نتيجة المثمرة فيما بعد ، عندما أصبح التعبير الشعبي في حد ذاته هو موضوع البحث .

وبعد جهد المدرسة الفنلندية ، التي اشتهرت بأنها صاحبة أول منهج علمي يبحث في التعبير الشعبي ، وهو المنهج الجغرافي التاريخي - بعد الحق أول عمل علمي في مجال التعبير الشعبي ، يركز على محتوى النص . حقا إن أبحاث المدرسة الفنلندية طبقت كدلت من الاهتمام بموضوع انتشار أنماط القص الشعبي عن مستوى العالم ، ولكنها شاعت أن تهمس هذه الظاهرة لفحص العلمي الذي يؤكد التشابه بقدر ما يؤكد الاختلاف .

وبعد كارل كرونه مؤسس المنهج الجغرافي التاريخي بحق . وحظه من بعده آنتي آرنى . ويقوم هذه المنهج على أساس جمع الروايات المختلفة للسط الواحد قدر الإمكان ، سواء كان مصدر هذه الروايات النصوص المدونة أو المروية . فإذا اتفق الباحث جميع الروايات المختلفة للسط الواحد . أمكنه ، عن طريق المقارنة بين الروايات ، واعتمادا على بعض القرائن الزمانية والمكانية . أن يحدد بشأة السط زمانيا ومكانيا . وعليه بعد ذلك أن ينيع مساره . رصدا ما يعثرى حركته من تغير . ولم يدع كرونه أنه يستتبع . من خلال هذا المنهج . أن يصل إلى أصل

كل حكاية . ولكنه بذل جهده مع غيره من اساطير لتأكيد صحة هذا المنهج من خلال تطبيقه على بعض الأنماط القصصية . وقد تم نشر هذه الأبحاث في دورية FFC لتي ما تزال تصدر في هلسنكي حتى اليوم . وعلى رأس هذه الأبحاث المهمة بقف فهرست آنتي آرنى القملى للموتيفات بارزا . وهو الفهرست الذي توسع فيه طومسون فيما بعد . وعرف بفهرست آرن طومسون . ويقوم هذا الفهرست على حصر الأنماط القصصية قدر الإمكان ، وتحويل كل نمط إلى موتيفاته المختلفة التي ورد ذكرها في الروايات . مع الإشارة إلى مصادرها . وليس أدل على أهمية هذا الفهرست من أنه أصبح دليلا يهتدى به في تصنيف القصص الشعبي وأرشفته في جميع مراكز الدراسات الشعبية على وجه التقريب .

ومن خلال هذا الفهرست ، ومن خلال الأبحاث التصنيفية الأخرى التي استخدمت منهج معمق في التدرج ، والتي تجرأ علماء في فنلندا وفي غيره من البلاد الأوروبية . تؤكد بشكل قاطع التشابه الكبير بين أنماط قصص الشعبي على مستوى العالم . كما تؤكد بشكل قاطع مروية هذه الأنماط في توصيف موتيفات متنوعة ، وكأن هذه الموتيفات ، كما قال الأخوان جرم من قبل ، أشبه بعتات الأحجار الكريمة المبعثرة وسط الحشائش ، لا يراها إلا كل ذي بصر حاد (١) .

٥

وعلى الرغم مما حققته المدرسة الفنلندية من إنجاز علمي مهم ، وعلى الرغم من الأبحاث التطبيقية الكثيرة الخصبة التي أثرت بها مكتبة الدراسات الشعبية ، فإن منهجها في البحث قد قوبل ، فيما بعد ، بمعارضة شديدة تحرزا من أن يقف أن لتحقيق من تشابه الأنماط والموتيفات في التعبير الأدبي الشعبي عن مستوى العالم يعد هدفا في حد ذاته . وأن يعد سبابة المصاف في البحث فيه .

لقد قال هؤلاء ، وعلى رأسهم الباحث السويدي «فون سيدوف» . إن هذا المنهج في البحث ما زال يبعد الدراسات الشعبية عن تحقيق هدفها السعد . ألا وهو الكشف عن دينامية الحياة الشعبية التي تعبر شكلا من التعبير تعد وريثة الماضي ولكنها تتحرك على الدوام مع الحاضر . ود كان أثر التعبير الشعبي قد سئم لكي يسلم . فإن هذه العملية في حد ذاتها لا يمكن أن تتم إلا إذا تفاعل الناس مع المادة التي سلطت إليهم . سواء كانت واردة عليهم أو ناعمة أصلا منهم . ولا يمكن أن يتم هذا التفاعل إلا إذا كانت المادة ملبة لاحتياجاتهم النفسية والاجتماعية ، فإن لم يكن ملية هذه الاحتياجات . فهي إما أن توافد في حياها ، أو تتغير على نحو ما . لا يمكن إذن أن أرصد الروايات المختلفة للحكاية الواحدة . ولا يمكن أن تشير إلى

تمهيداً لخصاصة . وإذا كان التراث الشعبي بكل أشكاله وصوره بعد انكسار الأساس لخصاصة شعب من الشعوب . ردأ كانت الخصاصة منهوكة عندنا وليس عاد . فإن تراث الشعبي لا يمكن أن تبرز قيمته وفاعليته إلا مصحوباً بحركة المد الخصاصي هذا الشعب أو ذاك . فالزى الشعبي ، على سبيل المثال . كما يقول «ناوم» . لا يهم الباحث في حد ذاته ، بل إن الباحث بهم . لأنه بهم تم استخدامه أولاً ، وبمجالاته استخداماً ثانياً^(١٦)

٩

وها هو ذا مثال آخر يوضح من خلاله كيف تنعير وصيغه المؤنث الواحد في الروايات المختلفة المتبعة رماحاً ومكاف . وهذا المثال أورد له آني آرنى بحثاً مستقلاً بشرى دورية FIC في عام ١٩١٥ تحت عنوان «الرجل الذي هبط من الجنة» ، وهو النسخ الذي يقع تحت رقم ١٥٩٠ في تصنيف آرنى طومسون^(١٧)

ويرى آرنى أن النص الألماني المدون ، الذي يرجع إلى عام ١٥٠٩م يعد النص الأصلي لمجموعة روايات حكاية «رجل الذي هبط من الجنة» . ويقع النص الألماني تحت عنوان «مارتا وحديقة الطالب الذي كان يدرس في باريس»

ويذكر هذا النص أن طالبا يدعى فرانكو كان يدرس في باريس . ثم دخل منها إلى بلدة ميكلين . وإذا هو في طريقه لتي فلاحاً تدعى بارتا . وكان زوجها الأول العيب قد توفى ، وتزوجت من بعده رجلاً لم يكن يحسن معاملتها ، على مجموعها تعيش على الدوام مع ذكريات زوجها الأول . وكان فرانكو يحس بعطش شديد ، فطلب من بارتا جرعة ماء . وسأته الزوجة عن المكان الذي أتى منه ، فأجابها بأنه قد أتى من باريس . ولكن الفلاحنة الألمانية ، لسبب أو لآخر ، سمعت الكلمة على أنها «باراديس» (وهو المسمى الألماني لككة الجنة) وليس باريس . وعندئذ سألت الشاب - بعد أن تلفظت بكلمة

«باراديس» على مسامحة - عما إذا كان قد رأى زوجها المتوفى وأدرك الشاب لثوه أنه أمام امرأة ريفية ساذجة ، فشاء أن يستعمل سداجنها ، ورد عليها بأنه قد رأى زوجها حقا في الجنة . فسأته عما إذا كان في حاجة إلى شيء ، فهاهى الشاب في الحديقة ، وأخبرها بأنه في حاجة إلى نقود وملابس وطعام . وفي الحال أعدت بارتا له كل شيء ، وحبته أشوقها ليلعها إلى زوجها .

وبعد فترة وجيزة من رحيل الشاب ، عاد الزوج الثاني إلى بيته ، وعلم من زوجته عما حدث ، وأدرك أنها قد حدثت . وفي الحال خرج ليقتنى أثر الشاب ، محتظيا صهوة جواده . وراه فرانكو قادماً من بعيد ، وكان على مقربة من جدار ربيى ، وكان يناؤه قد رحل في تلك اللحظة ليشرى كوباً من الشاي . وعندئذ رمى فرانكو الأشياء جانباً ، واصططع أنه يقوم بعملية

طوبخت مشتركة بينهما . بل لا بد أن أربط بين كل رواية والمجال الذي تعيش فيه . وإذا معنا هذا . فإن كل رواية تصح عندئذ حكاية مستقمة بذاتها^(١٨)

فهو يكون . على سبيل المثال . أن يقول إن مجموعة حكايات سدريللا التي بلغت المائتين حكاية^(١٩) . بعد تفرعاً عن الحكاية المصرية القديمة التي تحكى . هلا عن سترانو . أن رودوبس مصر ، الحبيبة كانت ذات يوم تستحم في الحلاء . فحدث سم وحطف حدها واستفقه في حجر فرعون . وعندئذ صر فرعون على أن يتزوج من صاحبة هذا الحلاء . وظل يبحث عن صاحبة حتى انتهى إلى رودوبس وتزوجها . وإذا سلم أن هذه الرواية تعد أصل روايات حكاية سدريللا . على برعه من أن حد يخص افترض . فهل بعد العثور على الرواية لأول مستط بهبة مصاف في البحث في هذه الحكاية المعانية . وكيف يمكن أن ندرس لتعبير الذي طرأ على الرواية الأولى من أن رودوبس حوت إن فتاة مسكية حرمت الأم ووقعت تحت صورة روح لأب القاسية التي كانت تكلمها أعمالاً عبيرة . وكيف ندرس تلك الإضافة السحرية عندما نجد أن القوى السحرية تتدخل لتجر لفتاة تلك الأعمال العسيرة . بل لتجعلها تبدو عاية في الخيال والبهاء . حتى يعشقها الأمير . ويصر على الزواج منها . فهل يمكن أن تكون الروايات المتأخرة . بهذه الإضافات وعبرها . هي بعينها الرواية الأولى . إن المؤنث الأساسى في هذه الروايات - عندما نجردهم يصبح صبيحة هي نرواح من حلال وسيط هو الحلاء . وهو مؤنث خاص مبر . ولابد أن يكون قد نشأ حقا في زمان ما ومكان ما . ولكنه لا يمثل وحده الحكاية الكاملة التي رويت فيما بعد . به روايات مختلفة ما . ولا يمكن للمؤنث أن يندمج في الحكاية . لا إذا وجه توجيها خاصاً بحيث يبدو مسجماً مع لأخرى . لأخرى التي تدف منها الحكاية . أى بعد أن يكون قد شمع مع غيره بروح شعبية جديدة . تختص كلية عن تلك التي نشيع في النص الأول

إن الحكاية إذا قدرها أن تنتقل من مكان إلى آخر . كما يقول فون سيدوف - فلا بد أن تنتقل عن طريق راو . وسواء كان هذا الراوى سمع الحكاية في مكانها الأصل ثم انتقلت معه من بيته . أو أنه سمعها من راو واحد عنيه . فإن الحكاية تعد في كلتا الحالتين وحدة على مجتمع جديد يفرض على الحكاية بضرورة مداقا خاصاً . وهذا يعنى أن كل رواية تعد حكاية مستقمة في حد ذاتها ، كما أنها لا يمكن أن تدرس بمعزل عن مجراها . ولكن يكون البحث المقارن مشمراً في هذه الحالة ، فلا بد من أن يفسح المجال لدراسة وجوه الاختلاف أكثر مما نصحه لدراسة وجوه الاتفاق

ومن هنا يرى كيف أن مسار البحث في عالمه التعبير الشعبي بدأ يحرف بشدة نحو المحلية . وقد كان هذا تأثير الوعي الحاد

سأله . ووصل إليه الزوج وسأله عما إذا كان قد رأى شيئا يحمل صرة ، فرد عليه فرانكو بأنه قد رآه وهو يتخفى في مدخل بيت أشار إليه . عندئذ ترك الزوج حصانه بالقرب من فرانكو ، ومضى يبحث عن الرجل . وفي الحال امتطى فرانكو صهوة الحصان ، ورحل بالأشياء التي أحدها من بارتا . ولم يجد الزوج أي رجل في مدخل البيت ، ولما عاد إلى حصانه لم يجد فرانكو ولكنه وجد الناء الأصلي ، فاتهمه بسرقة الحصان . وتنتهي الحكاية بعد ذلك بهاية واقعية فائقة ، فتحكي أن الزوج رجع أمره إلى القصاص ، منها البناء المسكين بسرقة الحصان والأشياء ، وأن المحكمة ألزمت الناء بالتعويض .

وفريب من هذه الرواية رواية تشيكية يدعى آنتي آرتي أنها تحوير للسط الألماني الذي هاجر إلى تشيكوسلوفاكيا . ولكن لما كانت اللغة التشيكية لا تعرف تحريف النطق من باريس إلى براديس ، فقد اعتمدت على وسيلة جداع أخرى . فعندما سألت امرأة الشاب من أين آنتي ، نظر إلى السماء مشيراً إليها بإصبعه ، بما جعل المرأة تصور أنه آنتي من السماء . وعندئذ سألته عن زوجها المتوفى . وتستمر الحكاية بعد ذلك على نحو الحكاية الأولى ، ولكنها تغفل موضوع المحكمة ، وتحكي بدلاً من أن زوج المرأة الثاني اقتل أثر اللص حتى أدركه ، ودار بينهما صراع انتهى إلى أن اللص سرق الحصان وجرى به مسرعاً . ولما عاد الزوج إلى زوجته وسأله عن الحصان فقهرها بأنه أعطاه للرجل حتى يستطيع أن يصل إلى الحنة مسرعاً قبل أن تغلق أبوابها .

وهي رواية ثالثة تتفق مع الرواية الثانية في كثير من تفصيلاتها ، أصيب الزوج في قدمه إثر الصراع الذي دار بينه وبين اللص ، وعاد يفرج إلى البيت ، وتحكي لزوجته أنه ترك الحصان للرجل لكي يرحل به إلى الحنة ، وأن روحاً شريرة كانت تترصد به وهو يتحدث مع الرجل وأصاته في قدمه .

ويشير آنتي آرتي في عرض الروايات المختلطة لهذا الخط ، حتى يصل إلى رواية تركية مدونة تروى عن ناصر الدين جحا .

وتحكي حكاية جحا التركية أن جحا لقي امرأة سأله من أين جاء ، فأجابها بأنه جاء من جهنم . وعندئذ سألت المرأة عما إذا كان قد رأى زوجها المتوفى الذي لا تكف عن البكاء لفراقه ، فأجابها بأنه رآه واقفاً على باب الحنة في انتظار سداد ما كان عليه من دين ، فدخلت المرأة بيتها ، وأحصرت له النقود المطلوبة لسداد دبه . وأخذ جحا النقود وتركها وهو يتوقع أن يدركه شخص من قبل المرأة . ونظر حوله فرأى رجلاً يدير طاحونة . وسرعان ما عمل الحنة فذهب إلى الرجل وأخبره بأن هناك من يقنى أثره ، وبصحه أن يتادلا ملابسها حتى لا يتندى إليه من يقنى أثره . وبصحه كذلك أن يتسلق حمله حتى يكون بعيداً عن عبه . وعمل الرجل نصيحة جحا . وعندما أقبل زوج المرأة

متمطياً صهوة صواده ، سأل جحا عما إذا كان قد رأى لصاً يرتدى ملابس وضعها له . أشار جحا إلى الرجل الذي كان يجلس في أعلى الحنة . عندئذ نزل الرجل من على حصانه وحلج رداءه وأخذ يتسلق الحنة ليملك بالرجل . وانتهر جحا الفرصة ، وامتطى الحصان وأخذ رداء الزوج وهرب .

ويوقف آنتي آرتي عند رواية جحا التركي ليعبر لرصد المميزات المشتركة في الروايات السابقة . أما أصل هذه الروايات فهو الرواية الأولى التي تحدثت زمانيًا ومكانيًا . وتعد هذه الرواية الأولى صدى لعقيدة انتشرت في العصور الوسطى ، مؤداها أن هناك أناساً طبيين يهبطون من السماء ويصعدون إليها . غير أن آنتي آرتي لم يبحث كيف تغيرت الروايات وبماذا تغيرت عندما انتقلت من بيتها الأصلية التي كان يسود فيها هذا الاعتقاد إلى بيتات أخرى في أزمنة أخرى لم تعرف هذا الاعتقاد

ولم يكن آنتي آرتي يعرف أن هناك رواية مصرية كذلك هذا الخط . وربما كانت هذه الرواية المصرية أكثر الروايات اكتمالاً ، وأدقها توظيفاً للموتيفات التي وردت في سائر الروايات بما يتلاءم مع هدف الحكاية ومع مجازها الاجتماعي .

وتحكي الحكاية المصرية أن غلاماً فقيراً كان متزوجاً من امرأة ساذجة ، اصطليح الناس على تسميتها « ررية » ببلاهة . وكانت ررية تعصب دائماً عندما تسمى بهذا الاسم . ومحت بر غيرته . وبما هي نطل من الدعة وتفكر في هذا الأمر . مر بها رجل يتنادى « تاسمي للبيع » ، فاستوقفته ررية . وسأته عما لديه من الأشياء ، عرض عليها جملة من الأشياء ، من سب اسم فاطمة النبوية . فاحتارته ، وطلب الرجل الأجر . وبما لم تكن تملك في هذا الوقت سوى حمار زوجها ، فقد أعطته إياه ، ومضى الرجل لحاله .

وجاء روح ررية يتادها باسمها فضلت به إياها منذ الآن فصاعداً لم تعد تسمى ررية . بل فاضمة السوية . وحكت به فصفاً مع الرجل الذي باعها هذا الاسم ، كما أخبرته بأنها أعطت له حماره في مقابل ذلك . عندئذ صرخ الزوج في وجهها ، وخرج هائماً على وجهه . وظل الرجل يسير حتى اقترب من بيت كبير أشبه بالقصر . وإذا به يسمع صوت حبيب يصدر من وراءه تظلم من باعته من موافق هذا البيت . فلما رجع بصره ورأى حالته المرأة من أين جاء وإلى أين يسير ، فأجابها في يأس مرير بأنه آت من جهنم وذهب إلى جهنم . عندئذ سألت المرأة عما إذا كان قد رأى زوجها المتوفى الذي تبيكه . وتوقف الرجل لحظة ، وأدرك أن المرأة تلهاء ، فأجابها بأنه قد رآه . فسأته عما إذا كان في حاجة إلى شيء ، فتأدى الرجل في خداعها ، وأخبرها بأنه في حاجة إلى نقود وملابس وطعام . وفي الحال أعدت له امرأة كل ما أشار به فأخذه ورحل . وبعد أن سار الرجل بعض الوقت سمع وقع حصان على بعد ، فأسرع ودخل حقلًا ، حيث وجد

فلاحاً يدير ساقية ، هاجرت من الرجل وأخبره بأن هناك من يمتن أثره، وأن عليه أن يحتنى في الخطيرة . وصدق الملاح هذه لكذبة ، وترك الساقية وجرى ليحتنى في الخطيرة . وفي الحال اصططح الرجل أنه يدير الساقية بعد أن أحس الأشياء بين الأشجار . وبعد لحظة وصل زوج المرأة البلهاء وهو مختط صهوة الخواد ، وتوقف ليأكل الرجل عما إذا كان قد رأى شخصا يحمل صرة . وأجاب الرجل بأنه قد رآه ، وأنه محتف في خطيره . فرك الرجل حصانه وسار في اتجاه الخطيرة . وفي الحال ركب زوج رربة الحصان وأسرع إلى بيته حاملاً معه العيمة . وهناك نادى زوجته قائلاً : اتضح يا فاطمة السوية ! لقد وجدت رزية أكبر منك . أما زوج المرأة الثانية البلهاء فقد ترك الخطيرة بعد صراع بينه وبين الملاح ، ولم يجد الحصان ولا لرجل . وبعدئذ أدرك أن الخدعة قد جارت عليه . فنادى إلى زوجته محدولاً وقال لها إن الرجل صادق ، ولهذا فقد أعطاه الخصر كذلك لكي يسرع به إلى السماء قبل أن يدركه الليل .

هذه هي الرواية المصرية ، التي كان لا بد أن يصورها آتى آرى ، في روايات هذا النمط ، بـأنه كان قد عثر عليها آنذاك .

وهنا يرى كيف تشترك الروايات جميعاً في موبقاتها الأساسية ، فهي تشترك في أن المرأة المهدومة فقدت زوجها الأول ، أو ربما فقدت شخصاً آخر عزيزاً عليها . وهي تشترك في أن هذه المرأة بادرت رجلاً لم يكن ينوي الاختيال قط بالسؤال عن المكان الذي أتى منه ، وفي أن الرجل رد على هذا السؤال بأنه جاء من السماء ، أو من الجنة ، أو من جهنم . ثم تشترك في افتناء الزوج الثاني أثر الفسق ، ومثله في استرجاع ما أخذ احتيلاً من الزوجة ، بل فقدانه ، بالإضافة إلى هذا ، حصانه .

وعلى الرغم من هذا التشابه ، فإن الروايات تختلف بعد ذلك في طريقة توجيهها لهذه الموبقات . وإذا كان آرى قد انتهى إلى أن الحكاية الأصلية نشأت عن شيوخ معتقد ديني . فإن الروايات الأخرى انسلخت كلية عن هذا المعتقد ومن جوه البقايا ، ووجهت الموبقات نحو حو المرح والمكاهة . ولهذا أصبحت الحكاية مناسبة . فما بعد . لأن تدرج في مجموعة حكايات حو الزكي . وذلك بعد نصعيد حو المكاهة فيها فعدما رد جها على المرأة بأنه أت من جهنم لم تردد المرأة في أن تسأله عما إذا كان قد رأى في جهنم زوجها المتوفى الذي تبكيه لعشرته الصبية معها .

وربما عدت الحكاية المصرية رواية أخرى لحكاية جها الزكي . ومع هذا فإن الحكاية المصرية وجهت توجيهاً آخر بحده حكاية جها الزكي والروايات السابقة عليها ، ومن ثم فقد احتلفت بها جميعاً في سببها . فالحكاية المصرية توازي بين موقفين يلتقيان في الهابة ، وهو ما لم يحدث في الروايات السابقة . فهناك ، من ناحية ، امرأة فقيرة ساذجة ولكنها

ظية ، فصلاً عن أن سلوكها يتم عن حسن اجتماعي ، إذ لم تلجأ لفعلها تلك إلا لكي تعد التوازن إلى موضعها الاجتماعي . ومن هنا كان اختيارها لاسم له دلالة اجتماعية . ومن ناحية أخرى نجد المرأة الثانية بلهاء ولكنها غبية تحبو من أي حسن اجتماعي . ومن ثم فإن وطيفتها تمثل في سد النقص الذي حدث في الأسرة الصغيرة الأولى . ويترب على هذا أن مستقبل الحكاية . فصلاً عن استنائه بحسبها المكاهة ، لا يدين الملاح على فعلته ، ويتعاطف في الوقت نفسه مع زوجته التي كان حسبها الاجتماعي وطيفتها سبباً في حل الأسرة فيما بعد من مرة . وقد حمل منادة زوجها لها باسمها الجديد ، وجمع اسمها القديم على المرأة الأخرى ، حمل كل هذا المعنى .

وهكذا يرى أن قصر العمل على استخلاص الموبقات التشابيه لن تكون له فائدة فعالة عالم يربط سبب الحكاية التي يوجهها متزاها ودلالاتها ، أي يوجهها المجتمع المستقل ، هو هدف معين ، حيث تنسم رسالة الآداب الشعبية بأنها اجتماعية في المقام الأول .

ومع كل هذا النقد الذي وجه إلى المدرسة لقصصية ، وإلى مسح البحث في الموبقات العانية ، لا في مجال القصص وحده . بل في غير ذلك من أشكال التعبير الأدبي الشعبي ، يصل هذه المدرسة فضل الريادة في هذا المجال . ويكفي أنها وضعت ما كان يردد من قبل كلاماً حول عالمية التعبير الشعبي في إطار مسعى علمي سليم ، مارال يتخذ حتى اليوم دليلاً لتصيب النص الشعبي على الأقل . وفصلاً عن هذا فإنه لولا جهود علماء هذه المدرسة في حصر الأنماط القصصية على مستوى العالم ، ولولا رصدهم للموبقات الموضوعة على نطاق واسع في القصص ، ما كان يمكن لمن أتى من بعدهم أن يتساءلوا عن سبب وجود الاختلاف بين الروايات . وبما لاشك فيه أن الدراسة المقارنة لروايات الأنماط القصصية ، بقصد الاهتمام إلى متعبراتها . والدواعي وراء هذه التعميرات ، يحقق كثيراً من أهداف الدراسات الشعبية بما لو اقتصرنا على دراسة هذا النمط في إطاره الاجتماعي المحدود .

٧

والى هنا نستطيع أن نقول أن البحث في محلة التعبير الشعبي بدأ يتقف بإصرار جها إلى جنب مع البحث في عالميته . بل إنه يستطيع أن يقول إن البحث في عانية تعبير شعبي بدأ يسعس ويوجه نحو الغلبة ، ذلك أن الدوق المحلى هو لدى محكم في نهاية الأمر في المادة المنقولة ، ويوجهها كيف شاء .

على أن البحث في عالمية التعبير الشعبي ما يزال يبلع على الباحثين ، ولكن هذا الإلحاح نتج عن دافع آخر يختلف كل الاختلاف عن دافع المدرسة المنلندية ، إذ إن البحث في بوجه

بحر كشف عن لقوانين انكله الصارمة . وعن النظام الخفى .
 انديين يتحكمان في شكك التعبير الشعبي . اخذوا يدو هو
 الكشف عن اء الاساسي لمفكر لاساني الذي يمكن ان
 يستوعب كل احتمالات . وان بطل - على الرغم من ذلك -
 حصصا لقوانين كنية هي أشبه بالقوانين الكوبية .

وبهت في هذا المجال أن يشير إلى أن هذه الأبحاث لم تنشأ
 بعد أن استمدت المدرسة الصلدية جهودها في البحث ، كما أنها
 ، تنشأ كرد فعل للنقد الذي وجه إلى هذه المدرسة . بل إن هذه
 لأبحاث نشأ بعضها في وقت كانت فيه جهود المدرسة الصلدية
 ما تزال مكثفة ، ولا يستطيع أن يقول إن هذه الأبحاث التي
 ظهرت حصا في زمن مكر . نشأت بتأثير تقدم الدراسات
 لعوية الحديثة ، وإن كان بعضها ظهر حقا نتيجة هذا التأثير .
 ونكشا نستطيع أن يقول إن هذه الأبحاث . بصفة عامة .
 نشأت مسيرة لتطور الفكر الفلسفي في العصر الحديث . وهذا
 نستطيع أن ندعى في شيء من الاطمئنان أن البحث في القوانين
 الحديثة التي تحكم في التعبير الأدبي بدأت حقا بالأدب
 الشعبي . ولعل هذا هو السبب في أن الأبحاث الرائدة المبكرة في
 هذا المجال قد أعيد تقييمها في السنين الأخيرة . وأصبحت
 مرجعا لدرسي الأدب واللغة ، لا على المستوى الأدبي
 الشفاهي ولغة الكلام محض ، بل على مستوى التعبير الأدبي
 اداني كدلت .

في عام ١٩٠٩ نشر أكسل أولريك كتابا في «أصله الأدبية
 مدرسات الأدبية القديمة والأدبية» تحت رصوات «القوانين
 الشعبية للفن الشعبي» . ولم يشر الباحث إلى أنه بعض قصا
 دون قص ، بل الفن الشعبي بصفة عامة .^(١)

ومفهوم أولريك عن هذه القوانين أشبه بما يعنيه دارسو علم
 الحشرات عندما يستخدمون مصطلح super organic ، وهم
 يقولون بذلك أن الحشرة عمية مجردة . نمو نمو ذاتيا . الأمر
 الذي لا يتطلب باضرورة إرجاعها إلى نظم أخرى ترتب عليها
 وتفسر شأنا . ونموها وعملهاها المختلفة . وشبه هذا - كذلك -
 تكوين الإنسان ، فهو و - كان يتكون من مجموعة من
 المركبات ، المعوية فإنه يسمو فوق المعوية بتكوينه الفكري
 والنفسي . وبالمثل فإن قوانين الفن الشعبي يبني أن ينظر إليها
 في حد ذاتها دون اعتبار للأسباب أو الحسيات . ولقد اخترت
 هذه القوانين على مستوى عالمي ، وانتهى الباحثون إلى أن
 أولريك قد كشف بقوانينه بحق عن بيولوجية الفن الشعبي .
 وتنحصر هذه القوانين فيما يلي

أولا . قانون البداية والنهاية . فالقص الشعبي يبدأ من نقطة
 السكرن . وسرعان ما يتجاوزها إلى الإثارة . ومنها
 يصل مرة أخرى إلى السكرن . فإذا كانت الحكاية
 طويلة تكررت هذه العملية أكثر من مرة ، أما إذا كانت
 قصيرة فإنها تم مرة واحدة .

ثانيا

قانون التكرار . والتكرار هنا ليس تكرار الموثيق لواحد
 في أكثر من حكاية ، ولكنه التكرار داخل الحكاية
 الواحدة . وذلك عندما يقوم البطل بفعل ما أكثر من
 مرة حتى ينجح فيه . أو يقوم أكثر من شخص بفعل
 نفسه ولكن لا ينجح فيه سوى البطل . وإذا كان الهدف
 من هذا التكرار تأكيد الحدث ، فإن الأدب بصفة عامة
 يستخدم أكثر من أسلوب لتأكيد الحدث . ومثل هذا
 الوصف . على أن التعبير الأدبي الشعبي لا يعمل ب
 الوصف . وذلك لاقنصادية تعبيره في ناحية . ولأن
 الوصف يصعب لديه المؤلف من ناحية أخرى . ويمكن
 أن نمثل في هذا المجال تعبيرين لعربيين بوصفهم انفرق
 بين التكرار والوصف . فقد تؤكد محاولة إسحاق في عمل
 ما فنقول : لقد حاول وحاول . وقد نقول : لقد حاول
 بكل جهده . فالمهمة الأولى تستخدم التكرار لتأكيد
 وهو أسلوب الأدب الشعبي ، أما المهمة الثانية فهي
 تستخدم في وصف المحاولة لتأكيدا ، وهي عبارة تنوب
 عنها أكثر من صيغة حسب رغبة القائل ، فقد يقول
 لقد حاول جاهدا . أو حاول بكل ما في وسعه . أو
 حاول يائسا . وهكذا . وبؤدى التكرار أكثر من وظيفة
 في التعبير الشعبي بصفة عامة . وبأسسنة بتعبير الأدبي
 بعد وسيلة لحفظه ، وهو وسيلة لخلق انشور في القص ،
 ثم إن له وظيفة تنبوية في النص ، على نحو ما سنرى فيما
 بعد .

ثالثا : قانون الثلاثة . وهو يرتبط بقانون التكرار من حيث إن
 الفعل يتكرر ثلاث مرات ، أو أن الأخطاء الثلاثة يقومون
 بفعل واحد ولا ينجح فيه إلا الأخ الأصغر . وقد نشد
 بعض الحكايات عن استخدام الرقم ثلاثة ، ولكن
 قانون الثلاثة هو الغالب على أية حال . ويقول أولريك
 إنه ربما لم يكن هناك ما يميز الأدب الشعبي عن لأدب
 الداني تميزاً حاداً مثل هذا القانون .

رابعا : قانون المشهد . والمشهد في القص الشعبي لا يمتثل أكثر
 من شخصيتين ، فإذا كان لابد أن تتداخل شخصية
 ثالثة ، فإن إحدى الشخصيتين الأوليين تختفي .

خامسا قانون القوتين المتعارضتين . هناك الكبير في مقابل
 الصغير ، والصغير في مقابل القوى ، والشرير في
 مقابل الخير . والعقير في مقابل العني . والجحيم في
 مقابل النجيع . ووظيفة البطل في القص أن يكون وسيط
 بين هذه المتعارضات ، فيصنع منها تكوينا جديدا . ومن
 هنا يرى بعض الباحثين أن أولريك كان أسبق من ليبي
 شراوس في إبرازه البناء الأساسي للقص الشعبي ، من
 حيث إنه يمثل صراعا بين قوتين متعارضتين بينهما
 وسيط .

سادساً قانون الوصف الأول والوصف الأخير . فاهم الشخصيات والأشياء تكون لها الصدارة في القصة . حتى إذا وصلت الحكاية إلى نهايتها أصبحت الشخصيات التي تثير العطف هي أهمها .

هذه هي القوانين الشكلية التي ذكرها أولريك . وقد أضاف إليها بعض القوانين التي ترتبط بعملية القصص نفسها . ومن ذلك أن القصة الشعبية لا تعرف تداعيل خيوط الأحداث مع بعضها البعض . بل إنه يعرف الخيط الواحد الممتد . وإذا كان لابد من لعوده إلى الماضي . فإن هذا يأتي عن طريق الحوار .

ثم إن السرد في القصة الشعبية يترجم كل صفة إلى فعل . فلا يكتفى بأن يصف الشخصية بالقسوة أو النوس أو الطيبة وهكذا . بل لابد أن تتحول هذه الصفات إلى أفعال . فزوجة الأب انفسية ترسل ابنه روحها إلى المعابة الموحشة أو إلى العول . والابنة تمنح الخير لمن تقابله . وقد تمنح الخير للطبيعة . وإذا بالطبيعة نصل عنها الخيال والسحر .

وبس في القصة الشعبية فعل يعد نافذة في الحكاية . بل إن كل حدث فيها يتخذ دوره في حركة السرد . بحيث يكون هناك في النهاية تناسب بين الأفعال والشخصيات .

والقصة الشعبية تميل إلى تصوير لوحات ذات طابع تشكيلي . أو هو بالأحرى تميل إلى التشكيل الحقلي المكمل البحث إلى تجسيد الفكرة التي لها طابع الدوام والظلمة . على سبيل المثال . يصور وهو يطير بحصانه السحري . أو وهو بصارع الوحوش . أو وهو يدخل المعابة المظلمة الموحشة . وكل هذه الصور أشبه بلوحات تحدد صراع الإنسان البطل ضد كل ما يرمي إلى القومى وإلى الجهول .

وأخيراً فإنه القصة الشعبية يتميز بوحدة الملحمة . بمجرد أن تبدأ الحكاية في تصوير الوصف الذي يكون فيه البطل مهدداً بانشر . إذا بالأحداث والشخصيات والأشياء تتضاهى جميعاً لكي نصل بالبطل في النهاية إلى الانتصار .

٨

ورعنا بعد بحث العالم الروسي فلاديمير بروب الذي ظهر باللغة الروسية في عام ١٩٢٩ تحت عنوان «مروولوجية الحكاية الخرافية» . بعد الخطوة التالية الضرورية لبحث أولريك . ذلك أن البحث في القوانين الشكلية العامة للقصة الشعبية لابد أن يكتمل بالبحث في القانون الذي يحكم نظام السرد من أوله إلى آخره في كل نوع على حدة من أنواع القصة الشعبية . على أننا نقصد أن نرسم الكلام عن بحث بروب لما بعد . لأن بحثه لم ينتشر إلا بعد أن ترجم أولاً إلى اللغة الإنجليزية في عام ١٩٦٥ . ومن ثم فإن الأبحاث التي ترتبت عليه والتي تشير إليها وشكائك كانت متأخرة .

ونتقل الآن إلى بحث علمي آخر يسير في اتجاه بحث أولريك كذلك من حيث ميله إلى الكشف عن النظام الذي يحكم التعبير الشعبي . وإن كان أكثر منه شمولاً وعمقاً . ومعنى بحث العالم السويسري «أندريه بولس» . الذي ظهر باللغة الألمانية في عام ١٩٤٦ تحت عنوان «أشكال بسيطة» .

ويعد بحث بولس كشفاً حقيقياً جديداً في مجال التعبير الشعبي على المستوى العالمي . لا لأنه اهتم بجميع أشكال التعبير الأدبي الشعبي على وجه الخصوص . من حيث البحث عن النظام الذي يحكم كلاهما على المستوى المعكرو وسعري . وهي الأشكال التي تظهر هي بعينها عند جميع شعوب العالم . وعلى بذلك الأسطورة وكل أنماط القصص الخرافية والحرفي وغير الخرافي . والأشكال الخرافية . والأمثال . والأمثال . والكثرة . بل لأنه . فضلاً عن هذا . اهتم كل الاهتمام بأن يجد الخيط الذي يربط بين هذه الأشكال جميعاً وكأها نص واحد . على الرغم من تباينها شكلاً ووظيفة . ويرجع السبب في إلحاح بولس في الكشف عن هذا الخيط الذي يربط بين هذه الأشكال جميعاً . إلى أن مصدر هذه الأشكال جميعاً واحد وهو العقل الجمعي . فانهقل بمعنى ليس حصيلة جمع $1 + 1 = 1$ بل هو حصيلة ضرب $1 \times 1 \times 1$. إن حاصل جمع الأعداد إضافة إلى ما لا نهاية . أما حاصل ضربها فهو واحد مهما كثرت . العقل الجمعي إذن أشبه بعقل الفرد الواحد . ولو أن فرداً واحداً أبداع كل هذه الأشكال الأدبية . لبحث عندئذ عن الوحدة المعكروية عند الفرد . لتي نتج عنها هذا الإبداع للتشعب . ولكن لما كان هذا لا يتحقق على هذا النحو مع الفرد الواحد . لم يبق إلا أن يبحث عن هذه الوحدة المعكروية في العقل الجمعي الموحد .

ولهذا فإننا نجد أن بحث بولس يتميز بأنه يتحرك في مستويات مختلفة في آن واحد . مستوى الكون الكبير . ومستوى الكون الصغير الذي يمثل عالم الإنسان . ومستوى التعبير . إن العقل الجمعي . كما يقول بولس . أشبه بالفتاة المسكينة في الحكاية الخرافية . التي تمنح عليها أن تعمل في الكومة الكبيرة من الحبوب المختلط بعضها ببعض لكي تجمع الشيء إلى الشيء فتعمل كل صنف على حدة . وبذلك تصير النظام من القومى . وعلى هذا النحو يسلط العقل الجمعي في موقفه من الحياة ومن الكون . فالإنسان لا يستطيع أن يعيش أشتات الحياة بنظامها العارم على المستوى الفردي وغير مرفق . لأن مجرد التفكير في هذه الأشتات اختراقاً بمنزلة «مخوف والأوهام» . ولم يبق له بعد ذلك سوى أن يعيش «واقفاً» آخر لا يصحبه من المخاوف والأوهام محسب . بل كذلك من الآمال والخيالات . فإذا بأشتات الحياة المنعرة المختطة تتصم في شكل إنجازات فكرية . وطقوس دينية . وتشكيلات أدبية وهبه ولا تتحل هذه العملية في إطار الميتافيزيما . بل من صميم العملية المعرفية التي تخبر الإنسان عن عهده من الإنجازات

الإنسان بسماطتها، ونحمله يعجب كيف أنه لم يهتد إليها وهي تقع أمام بصره .

وهكذا بدأ الفكر بالنظرة المصححة إلى الحزنيات شعرة في الحياة ، فبتقريبها ما يمكن أن يحمله إلى صياغة لغوية وشكل أدبي . ثم إن معنى كون - وكل الأشكال الأدبية الشعبية عند « بولس » من هذه البداية ، وبداية فهمي ، والهدية نظام لغوي وأدبي وكوني . وإذا كانت الحياة ترقق الإنسان بمشاعل واهتمامات روحية متعددة . فإن كل شكل من الأشكال لأدبه الشعبية تحب عن اهتمام روحي بعينه فلا يصوره هذا بحاد الخاص من الاهتمام الروحي ، وكذلك الحكاية الخرافية والشعبية . وكل شكل آخر من أشكال التعبير الشعبي ولا يتسع المجال لأن نتحدث عن كل شكل من هذه الأشكال على حدة . وكيف يتحدد وفقاً هذه الاهتمامات في صياغة لغوية وأدبية مميزة ، ولكننا نوجز في النهاية أهم الأفكار التي يبنى عليها « بولس » بحثه القيم فيما يلي :

أولاً : إن العقل الجمعي بمثابة بؤرة تحيط بها دائرتان ، دائرة العالم الصغير ودائرة العالم الكبير . ومن هذه البؤرة انطلقت الأحاسيس والأفكار إراء العالمين في آن واحد ، ثم عادت مرودة بإدراك جديد ثبت في النهاية في أشكال لغوية محدودة ضمت كل مجالات الاهتمام الإنساني إراء الكويين الصغير والكبير معاً . وأهم خاصية لغوية لهذه الأشكال هي أن الحزنيات تنتظم فيها بدقة . بعيداً عن أي إفاضة ، وهذا فقد أصبحت صاحبة تماماً لأن تكون لغة الحوار بين الإنسان والحياة ، وبينه وبين الكون . ولهذا فإننا نجد « دياكيسون » ، من خلال هذا المفهوم ، يميز بين الأدب الشعبي والأدب الداني ، متأثراً بالتفيز السوسيري في اللغة والكلام ، بأن الأدب الشعبي يمثل اللغة ، مقابل الأدب الداني الذي يمثل الكلام^(١)

ثانياً : إن التعبير الشعبي لا يتعامل مع الحقائق والأشياء تعاملاً مباشراً ، بل لابد أن يحيل هذه الحقائق ولأشياء إلى رموز محملة بدلالات إنسانية وكوبية كبيرة . وهي الرغم من ثبات أشكال التعبير الشعبي ، فإنه في إطار هذا الثبات تحدث تنوعات لاحصر لها بطريقة مبتكرة ، بحيث يبدو كل منها وكأنه خلق جديد .

ثالثاً : حيث إن السلوك الإنساني على المستوى الجمعي يتحول إلى سلوك لغوي ، فإن أول ما يبحث عنه في التعبير الشعبي نظامه اللغوي ، ومن اللغة تنتقل إلى أدبية هذا التعبير .

رابعاً : إن السؤال الذي كان يلح على « بولس » هو : كيف يمكن أن يبرر حقيقة من الكلام المعادي وبفوقه قهرنة شكل أدبي محدد ؟ وكيف يكتب هذا الشكل خاصية الوجود الداني بعد أن يصبح شكلاً معلقاً على نفسه وله

وعلى الرغم من تدبير الأشكال الإبداعية الشعبية ، فإنها تتم جميعاً وفقاً لعملية موحدة . إنها تبدأ من الحزنيات المتفرقة وتتقرب منها ما يشاء ويسجى في كل موحدة أو على حد التعبير الفلسفي الأمانى ، حششت . وإذا كان الحششت - كما يقول الشاعر الأمانى الكبير جونه - هو الاكتشاف الحقيقي للمصير الإنساني المنقذ ، فإن كل شكل من أشكال التعبير الشعبي يمثل جواباً من هذا المصير الإنساني المنقذ . وهذا يصبح كل شكل من أشكال التعبير لشعبى « حششتاً » من حيث تكوينه اللغوي . كما تصح لأشكال جميعاً « حششتاً » واحداً من حيث إنها تعبر عن المصير الإنساني المنقذ . على المستويين المرن وغير المرن .

أما كيف يتم للعقل الجمعي الانتقاء من مجموعة الأشياء - حسية ليصبح منها شكلاً ماثلاً متكاملًا ، فإن هذا لا يحدث إلا عندما تتحول هذه الأشياء إلى رموز تنصهر في المنشأ والأفكار . وعندئذ تتصافى الرموز المسجمة مع بعضها لتكون شكلاً متكاملًا ، يصبح - بعد أن يصطلح عليه على المستوى الجمعي - الشفرة التي يتعامل الإنسان من خلالها مع الحياة ومع الكون . ولعل هذا هو السبب في وفرة الرموز في التعبير لشعبى . ولا تقتصر هذه الرموز على الرموز الكوبية الكبيرة ، التي اصطلاح على تسميتها بالأعاط العليا *archetypes* بل تعداها لكي تشمل كل شيء في الحياة .

ويمكننا أن نستدل على هذا بوجوه أدبية شعبية بسيطة هو انهم فالأعاز الشعبية جميعها على مستوى عالٍ تدور حول أشياء معينة محسوسة في حياتنا . وقد تبدو هذه الأشياء من لوازم الحياة اليومية التي قد لا نكتث لها حتى إننا لعجب حقاً من أن تصاع حولها الألغاز . فعود القصب يمكن أن يتحول إلى لغز ، ومثله الترفالة ، وحة الزبيب ، والساعة ، والحصان ، والسوق ، إلى غير ذلك من الأشياء . على أن هذه الأشياء لا تتحول إلى ألغاز إلا من خلال صياغة لغوية خاصة ، تجمع بين المتعارضين اللذين لا يمكن أن يجتمعا وفقاً لنظم الأشياء ، ولكنهما ، في حل اللغز ، يتحدان في وحدة منطقية قابلة للإدراك . (يمشى ويقف من غير رجوع الساعة)

فاللغز إذن صياغة لغوية ، وشكلي أدبي ، يجعل المستحيل ممكناً ، وذلك من خلال إيجاد مخرجاً للجمع بين المتعارضين . ولو أن تساءل كيف يتأتى للإنسان في أي مكان على وجه الأرض تأليف هذا الشكل الملغز ، فإن الجواب عن هذا لابد أن يبحث عنه في موقف من مواقف الإنسان الخفية إراء الكون الكبير الذي يحيط به . إن الكون مليء بالطواهر التي تبدو متعارضة ومناقضة إذا نظر إليها نظرة جزئية ، أما إذا نظر إليها في الإطار الكلي لنظام الحياة ، فإنها تعود متآلف وتسجى وتنصع وحدة واحدة مدركة . الحياة إذن لغز عسير الحل . ولا يبرئ الحل إلا من يستطيع أن يمش على الصعبة التي تكشف عن سر الأمور الملقرة ، وهي في النهاية صيغة بسيطة قد تهر

قريبه الخاصة ؟ ولكي يرد يولس على هذه التساؤلات يجده يعود إلى فكرة الأدب الطبيعي التي نادى بها ياكبسون وبوجاتيريف من قبل ، ولكنه استقر على اصطلاح خاص به هو الذي سمى به كتابه وأشكال بسيطة ، وليست البساطة مرادفة للسداجة والصحية ، بل مرادفة للطبيعية . وكان ياكبسون وبوجاتيريف قد اشعلا بالتميز بين الأدب الطبيعي الذي يعد من أهم خصائصه أنه شعاعي ومتناقل ، والأدب البشري . أما يولس فإنه يبدأ بتأني هذا الأدب ، أي بالأشكال التي تتألف من اللغة ، ومن ثم كان تساؤله اسمح عن كل شكل من الأشكال ، لماذا نشأ ؟ وكيف يتألف ؟ أما لماذا نشأ فارجع هذا إلى تلك القوة الموضوعية الفعالة التي تتحرك من داخل الإنسان إلى خارجه تارة ، أو من خارجه إلى داخله تارة أخرى ، لتحيب من اهتمام إنساني بعينه . وأما كيف يتألف ، فإنه يتألف من صياغة لغوية دقيقة خاصة ، تعد معادلة تماماً لهذا الاهتمام للإنساني .

ومن الطبيعي بعد هذا أن يرفض يولس وصلاً قاطعاً استخدم الموثيق كأساس في تحليل النص الأدبي الشعبي . فالموثيق ، من وجهة نظره ، اصطلاح سلبي ، ولا يمكن أن يؤدي استخدامه على السواء كما فعلت المدرسة الفلندية إلى الكشف عن أسرار التعبير الشعبي بوصفه وحدة متكاملة .

إن بحث يولس صديق حقاً ، ولم تعرف قيمة هذا البحث قدر ما عرفت في السنين الأخيرة ، بعد أن نشطت الدراسات اللغوية وما صاحبها من ظهور مناهج أدبية حديثة .

ويعود إلى بحث پروب ، أحد أعلام المدرسة الشكلية لروسية ، الذي نشره في عام ١٩٢٩ تحت عنوان مرولوجية الحكاية الخرافية . وقد سبق أن أشرنا إلى أن بحث پروب لم يعرف على نطاق واسع إلا بعد أن ترجم إلى الإنجليزية في عام ١٩٦٥ . وفي هذا الوقت كانت الدراسات اللغوية قد نشطت نشاطاً كبيراً ، وأفادت من ذلك الدراسات الأدبية إعادة محققة ، وأصبح النص ، والنص وحدة ، محور كثير من المناهج الأدبية الحديثة . وهنا يبرز الأدب الشعبي بوصفه مادة جيدة تؤكد مقدمات اتجاهات تحليل النص ونتائجها ، ذلك أن النص الشعبي راسخ شكلاً وبناء من ناحية ، كما أنه يقدم نفسه بلا مؤلف ثانياً . ولعل هذا هو السبب في ورود أسماء دارسي الأدب الشعبي الذين صوا بدراسة النص - مثل يولس وبروب وغيرهم - في أعمال كثير من القاد المحدثين . ولعل هذا كذلك هو السبب في اشتراك النصوص الأدبية الشعبية مع النصوص البردية في قواعد التحليل النصي .

وكما بدأ يولس بحثه معارصاً فكرة تجربة النص من خلال البحث عن الموثيق ، كذلك عارضه پروب كلية في أن يكون الموثيق ممثلاً للوحدة الأساسية في النص . فالموثيق ، كما يقول ، لا يمثل وحدة منطقية في النص ، إذا سلمنا تعريف الموثيق وفقاً لطومسون ، بأنه أصغر وحدة في النص . ذلك أن زوجة الأب ، والحصان السحري ، والثر المسحور ، وهكذا تعد جميعها موثقات ، وهي لا تعد وحدات أساسية في حركة القصة . وإذا سلمنا بأن الموثيق يمكن أن يكون وحدة منطقية أساسها الجملة ، فإن كل جملة في الحكاية تعد في هذه الحالة موثقا ، الأمر الذي لا يمكن أن يساعد على استخلاص الوحدات الأساسية التي ترد في كل حكاية

فإذا اخترنا حكاية ما قلنا : خرج الولد ليصطاد فقبلة رجل عجوز طرح عليه ثلاثة ألغاز فحبها ، فأعطاه العجوز ثلاثة أشياء سحرية ، حصاناً بجنها ، ومفتاحاً سحرياً ، وسيف سحرياً ، فطار بالحصان إلى قعدة التين ، وفتح القعدة بالمفتاح السحري ، وقتل التين بالسيف ، ثم أنقذ الأميرة المسورة في داخل القعدة وتزوجها - فإن الجمل التي احتزلت فيها أحداث الحكاية قد أدت غرضها في توصيل المضمون ، ونكها لا تمثل وحداتها البنائية . ولم يبق بعد ذلك ، كما يقول پروب ، سوى أن نبحث عن وسيلة تحليلية أخرى ، نستخلص عن طريقها الوحدات الأساسية التي لا غنى عنها لأية حكاية خرافية . وهنا يقدم پروب مثلاً يوضح من خلاله مفهومه للوحدة الوظيفية على النحو التالي :

- ١ - أعطى الملك البطل نسراً . السر حمل البطل إلى ممكة أخرى .
- ٢ - أعطى العجوز الولد حصاناً سحرياً . الحصان طار بالولد إلى قصر التين .
- ٣ - أعطى الساحر الشاب مركباً . المركب حمل الشاب إلى الشاطئ الآخر .
- ٤ - أعطت الأميرة الشاب خاتماً سحرياً ، فسمع الشاب الحانم يظهر له خادمه الذي حمله إلى ممكة الخن

إن الأشياء والشخصيات مختلفة في هذه الجمل ، في حين أن الفعل ثابت . وحيث أننا نسعى لتحديد العناصر الثابتة في القصة ، فإن الأعمال تمثل في هذه الحالة الوحدات الأساسية ، وذلك بعد تحويل كل فعل إلى اسم يشير إلى حركته وأدائه ، كأن نقول التحذير ، الهروب ، الخروج ، العودة ، وهكذا ، بشرط أن يكون لهذا الفعل دور محدد وأساس في تحري الأحداث المتسلسلة . فزواج البطل ، الأميرة المسحورة - من سبيل المثال - يعد وحدة وظيفية أساسية ، في حين أن زواج الأب الذي توحيته روحته في بداية الحكاية لا يعد وحدة وظيفية . ذلك أن زواج البطل يمثل وحدة أساسية ثابتة في القصة . في حين أن زواج الأب يمثل وحدة متغيرة

وسعد أن شرح بروب مفهوم الوحدة الوظيفية التي استخدمها في تحليله على عموماً رأينا ، راج يلخص نظريته في لفص الخراف على النحو التالي :

أولاً : إن الوحدات الوظيفية تخدم القصة الخرافية بوصفها عناصر ثابتة ، مصرف النظر عن يقوم بها ، وعن كيفية انقيام بها .

ثانياً : إن عدد الوحدات الوظيفية التي تستخدم في القصة الخرافية محدودة .

ثالثاً : إن نظم تتابع الوحدات الوظيفية في القصة الخرافية بعامة متشابهة

رابعاً : إن غياب بعض الوحدات لا يفسد هذا النظام والتتابع خامساً : إن عدد الوحدات الوظيفية التي يتحرك في إطارها القصة الخرافية تبلغ واحداً وثلاثين وحدة وظيفية .

ثم يشير بروب بعد ذلك إلى ظاهرة ثانية أساسية في القصة الخرافية . تتمثل في العلاقة المتصادمة المحتمة بين بعض الوحدات ، التي تتكون منها وحدات مزدوجة . وقد وردت هذه الوحدات المزدوجة متجددة ، مثل وحدات التحديق ومحاكمة المذنب ، وقد ترد غير متجاورة ، مثل وحدة النقص أو التهديد التي ترد في مطلع الحكاية ، ووحدة زوال النقص أو التهديد التي ترد في نهاية الحكاية . وكذلك وحدة الخروج التي تظهر في مطلعها ، ووحدة العودة التي ترد في نهايتها

وهذا بعد بروب بحق أول من استخدم التحليل الشكلي والبنائي في تحليل القصة الخرافية بصفة خاصة ، والقصة الشعبية بصفة عامة . وقد عارض ليبي شتراوس في أن يكون تحليل بروب بنائياً ، لأنه من وجهة نظره ، ليس سوى تحليل أفقي ، ركزت فيه الوحدات رصاً متتابعاً من البداية إلى النهاية . على أن هذا الاعتراض يدحضه جريئاً أن بروب بعد أول من توصل إلى الوحدة الثانية في القصة بصفة عامة ، هذا فضلاً عن إبراره لعلاقة المحتمة بين بعض الوظائف المزدوجة ، مصرف النظر عن موقعها من القصة . وم ينف بروب ، على أية حال ، أن تحليله شكلي في المقام الأول ، وهو يرى أن هذه خطوة أولية أساسية لا بد أن يلتزم بها لبحث في القصة قبل الشروع في أي مستوى آخر من التحليل .

أما أهداف الأسامي من تحليل بروب فهو الكشف عن بناء القصة الشعبي في مراحل التاريخ . وحيث إن الحكاية الخرافية تمثل مرحلة تاريخية في تاريخ القصة الشعبي ، فإنها لا بد أن تختلف كثيراً أوقبلاً عن الأسطورة التي تمثل مرحلة تاريخية سابقة عليها ، وعن الأشكال القصصية الأخرى التالية لها . فالأسطورة مرتبطة كل الارتباط بمعتقدات الجماعة وقيمها الخسارية ، ومسيرة لتغيراتها ، وهذا إن كل أسطورة يمكن أن

يكون لها امتداد في أسطورة أخرى . أما الحكاية الخرافية فقد نشأت في زمن تحلت فيه الجماعة من حرامه المعتقد القديم ، وما بقي من هذه المعتقدات داب في جوها الشاعري . هذا فضلاً عن أن كل حكاية خرافية بعد بصاً مستقلاً على نفسه . فإذا كانت الأحداث الممتدة في الحكاية الخرافية تقع بين البداية والنهاية وتنتهي بذلك الحكاية ، فإن الصراع في الأسطورة ، الذي ينتهي بحل وسط ، يمكن أن يكون بداية لصراع آخر ، وهكذا .

وخلاصة القول إنه إذا كانت الأسطورة ، في ظروفها التاريخية القديمة ، قد عبت بالمصير الجمعي ، فإن الحكاية الخرافية عبت في مرحلة متأخرة بالمصير المردى ، أو بالأحرى بالمثال القردى الذي يحقق ، بسبب مثابته ، الفرصة للجماعة .

١٠

وهنا نجد الإشارة إلى أنه في الوقت الذي كان فيه بروب منشغلاً بالتحليل المورفولوجي للحكاية الخرافية ، كان كارل جوستاف يونج ، رائد المدرسة النفسية التي تبحث في اللاشعور الجمعي ، وصاحب نظرية الأعاط العليا - مشغلاً بتحليل الحكاية الخرافية بصفة خاصة من وجهة نظر نفسية . ذلك أن مصير البطل القردى في كل حكاية خرافية - من وجهة نظره - ليس سوى إحراج لعمليات نفسية تعمل داخل كل فرد وتدفعه إلى أن يجتاز العقبة تلو العقبة ، على الرغم مما قد يصاحبه من فشل في كثير من الأحيان ، حتى يصل في النهاية إلى تحقيق الشخصية المتكاملة المتصالحة مع نفسها ومع الناس ومع الكون ، تماماً كما يحدث مع بطل الحكاية الخرافية . والعرف بين بطل الحكاية الخرافية وواقع الإنسان النفسي ، أن بطل الحكاية الخرافية ، لأنه النموذج الجميل الذي يطبه المجتمع ، لا بد أن ينتصر في النهاية ، في حين أن الإنسان المرد قد يخفق ، لأسباب كثيرة ، فردية واجتماعية ، في الوصول بهذه العمليات النفسية الداخلية إلى نهايتها الإيجابية .

ومن الطريف أن تكون الدلالات النفسية التي استخدمها يونج من أعمال بطل الحكاية الخرافية مسيطرة تماماً لتتابع الوحدات الأساسية عند بروب ، وذلك دون أن يكون أحدهما متأثراً بالآخر ، أي أن وحدات بروب الأساسية تحولت ، دون قصد ، عند يونج إلى وحدات ذات دلالات سيكولوجية فوحدة الخروج عند بروب تصبح عند يونج خروجاً من داخل النفس المظلمة ، ومن القيد الذي يأسرها ، كما أن وحدة العودة تصبح عودة إلى تعرف مكونات اللاشعور ، بعد أن تصعد هذه المكونات إلى السطح . وبين هاتين الوحدتين يقع الصراع العنيف بين قوتين متعارضتين ، كل منهما تحاول أن تشد المرد نحوها ، وهما قوة السلب وقوة الإيجاب ، وكل منهما تتجسد ، في الحكاية الخرافية ، في شكل الأعاط العليا ، مثل المارد

والغول والندبة لنظمة والجبل الشاهق والرجل العجوز الطيب
والشجرة المائحة للعطاء وهكذا

ومعنى هذا أن بروب إذا كان قد توصل إلى القانون الذى
يحكم حركة القصة الخراقى ، فإن يونج ومدرسته التى يعد من
أعلامها « بينلهايم » و « هودفج هون بايت » و « ماري
لويس هون فرانس » قد توصلوا من خلال القصة الخراقى إلى
القانون النفسى الذى يحكم سلوك الإنسان و الحياة . وإذا شئنا
أن نربط بين النتيجتين اللتين توصل إليهما كل من العالمين ،
بروب ويونج ، بعد أن ربط بينهما المجال الواحد الذى بحثا فيه ،
فإن مقول إن القانون الذى يحكم النفس الإنسانية هو عينه
القانون الذى يحكم القصة الخراقى .

وكل هذا يؤكد عالمية هذا النمط ، حيث أن الدافع إلى
نشأته هو التكوين النفسى الموحد المودع داخل الإنسان حيثما
كان هذا الإنسان .

١١

ونعود إلى تحليل بروب لنرى كيف تمحورت وحداته فى
تشكيلات أخرى فى أبحاث البنيويين المتأخرين ، اللذين رأوا أن
وحداته يجب أن تتصاف فى تكوينات بنائية أكثر عمقا مما توصل
إليه .

فبيير مارندا يرى أن الصراع المتكرر بين البطل والقوى
الشريرة ، الذى يشمل القدر الأكبر من وحدات بروب ،
يمكن أن يتحول إلى تكوين بنائى أساسى كبير ، يمثل جوهر
الحكاية ، ويعبر عنه بميزان القوى بين البطل الخير والبطل
الشرير^(١٢) .

ولا يعد هذا البناء الأساسى جوهر الحكاية محسب ، بل
به يصبح أن يكون معيارا للتصنيف بين حكاية وأخرى . فكلما
تأملت الحكاية فى صماء القوة الشريرة ، كان البطل الخير أكثر
روعة وقوة وجاذبية ، والعكس صحيح . وبعبارة أخرى نقول إن
سحر الحكاية يتوقف على كمية الشر التى تمنح للقوة الشريرة .
ولعل هذا يدعمنا ، كما يقول « مارندا » ، إلى ألا يبدأ فهم
الحكاية من زاوية قدرتها على جعل البطل جميلا ورائعا ، بل
من زاوية قدرة البطل الخير على هزيمة البطل الشرير الذى يتص
فى إبدائه أكثر من مرة . فالبطل الخير لا قيمة لوجوده فى الحقيقة
إلا من خلال القوة الشريرة . وإذا نحن سلمنا بهذا البناء
الأساسى ، أمكننا أن نوزع الوحدات الوظيفية الأخرى ، التى
تقوم بها الشخصوس المائحة والمساعدة ، والأدوات السحرية ،
بين الموثقين الكبيرين : قوة الشر وقوة الخير .

ويرى ميليتسكى^(١٣) فى دراسة بنائية له حول القصة
الشعبية ، أن وحدات بروب ، التى تدور حول انتصار البطل
تارة وهزيمته تارة أخرى ، تبرز دلالاتها العميقة إذا نحن جمعناها

فى وحدة بنائية كبيرة تسمى وحدة الاختبار . فأحداث الحكاية
الخرافية تدور فى الحقيقة ، من أولها إلى آخرها ، حول مجموعة
من الاختبارات التى يترتب بعضها على بعض . فالاختبار الأول
التمهيدى الذى تختبر فيه القوة الشريرة البطل ، أو ذلك الذى
يتجاوز فيه البطل المخدور ، اختبار فاشل بالضرورة ، لأنه يترتب
عليه الوحدة الأساسية التالية لذلك ، وهى الشعور بتهديد يدفع
البطل إلى الحركة . ثم يلى هذا الاختبار الأولى الاختبار الأساسى
الذى لا بد أن يتجفع فيه البطل ويحقق غايته . حلى أن الحكاية
لا تنتهى عادة بهذا الكسب ، بل إن هناك اختبارا إضافيا له
أهميته فى القصة ، وهو الاختبار الذى يتعرض فيه البطل لعقد
ما أحرز من قبل . وهو لكى يسترد هذا لا بد له من أن يقهر
على الشر كلبية .

ومن وجهة نظر ميليتسكى ، أن هذه الاختبارات لا تدور
بين قوة خيرة وقوة شريرة ، كما يرى بروب ، بل إنهما فى الحقيقة
تدور بين العالم المعلوم والعالم المجهول ، أو بين العالم
الحسى والعالم العيى ، أو بين ما هو ملك للوجود الإنسانى ، وما
هو غريب عنه . وبعد البطل الوسيط الذى يقرب هذه العوالم
بعضها من بعض ، فبعد أن يفرغ من مقامراته ويعود أدراجه
يكون المجهول قد اقترب من المعلوم ، والعيى من الحسى ،
والغريب من القريب . وهذا ما يمثل فى الحقيقة جوهر رسالة
القصة الخراقى .

ويتحدث « جرماس »^(١٤) عن وحدات أخرى أبعد دلالة
غيا واجتماعيا من وحدات بروب ، فبدلا من وحشى الخروج
والعودة ، يتحدث عن وحدتى الانفصال والاتصال ، وهما
وحدتان غا دلالتهما على المستوى العرصى الاجتماعى . دللت أن
البطل لا يرحل إلا عندما يحدث انفصال بينه وبين المجتمع .
وتتميز الحكاية عن هذا فى بدايتها بمخالفة البطل للسحرور . على
أن هذا الانفصال يكون مؤقتا ، لأن البطل يعود ملتحم
بمجتمعه عندما يصبح أكثر قوة وأكبر قدرة على التعبير لدى
يشار إليه بقصائده كلبية على القوى الشريرة . فكان رحمة
البطل ، وما يختار فيها من أحداث ، بمثابة تكليف بأخذه
البطل على عاتقه حتى يستطيع أن يحسن لمستحيل ممكن

ولعلنا نرى من كل هذه التشكيلات البنائية كيف يسحر
التحليل إلى استخلاص وحدات ذات دلالات اجتماعية ، وهو
الأمر الذى لم يكتسب له بروب ، إذ إنه ، وهو العالم الشكلى ،
كان يرى أن مهمته تقف عند تحديد الشكل واستخلاص
نظريته .

على أن التحليل البيوى لم يقصر على القصة الشعبية ، بل
تعداه إلى اللغز والمثل الشعبى والكثرة . وليس فى وسعنا الآن أن
نقدم الأبحاث التى تمت فى هذه المجالات لاستخلاص بنائها

الثابت الذي يكشف كل ما بها بدوره عن موقف من المواقف القديمة للإنسان من الحياة والكون .

وحسبنا من هذا البحث أنه قدم من جهود الباحثين ما يؤكد أهمية التعبير الشعبي . وقد رأينا كيف كان هذا الموضوع يلح على الباحثين منذ البداية ، وما زال يلح عليهم حتى اليوم .

على أنه ينبغي علينا أن نشير - في نهاية المطاف - إلى أن التعبير الشعبي مغرق في العملية بقدر ما هو مغرق في العملية . فإذا كانت هذه الأشكال من التعبير قد نشأت بدافع من الاهتمامات

الروحية الإنسانية ، وإذا كانت هذه الاهتمامات قد عرضت أشكالاً أدبية متنوعة ومختلفة تعد تنظيماً فكرياً في أطر التشكيلات الفنية ، وإذا كانت هذه التشكيلات الفنية قد اكتشفت ، إلى حد كبير ، قوانينها الإبداعية ، يطرأ التعبير الشعبي ، على الرغم من هذه النظم التي تحكمه على مستوى عالمي ، قادراً على استيعاب كل مشكلات الحياة وكل رصيدها الحصري على مستوى محلي .

فهل يمكننا أن نقول بعد ذلك إن التعبير الشعبي هو الحياة الإنسانية في إطارها العالمي والمحلي ؟ .

الموامش :

- (٩) Axel Olrik Epic laws of Folk narrative the study of Folklore P 29
- (١٠) V Propp Morphology of the Folktale, Indiana University 1968
- (١١) André Jolles "Einfache Formen" Zurich 1946
- (١٢) P Bogatyrev und R. Jakobson, Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens, utrecht 1929
- (١٣) P Maranda (ed) Soviet Structural Folkloristics pp. 11 15 (Belgium, 1974, Ibid., PP 73-84
- (١٤) P Maranda and R. Maranda, Structural Analysis of Oral Tradition, Univ. of Pennsylvania 1971, P. 81

- (١) دائرة المعارف البريطانية - الطبعة الخامسة عشرة - مادة فولكلور
- (٢) فريد هيرلاين - الحكاية الخرافية - ترجمة بيلة إبراهيم من : ٣٤ ط دار الفكر بيروت ١٩٧١
- (٣) Gerhard Lutz - Volkskunde, pp. 102-108-Berlin 1938
- (٤) Hermann Baumbach Formen der Volkspoesie Berlin 1968, P 29
- (٥) C W Von Sydow Folklore Studies and philology Some Points of View
- The study of Folklore, (ed.) by Alan Dundes-Berkeley, 1968.
- Anna Brizita Rooth The Cinderella Cycle Lund 1951
- Gerhard Lutz - Volkskunde, P 104
- Anté-Aarni : Der Mann aus der Paradies, Helsinki . 1915.

على هامش الأسطورة الإغريقية في شعر السِّيَاب

أحمد عتبات

الأسطورة هي حلقة تجارب حصارية متعددة . وحسبلة أجيال متتالية ، وهي جوهر تفكير وتأمل طويل عبر عصور متلاحقة . والأسطورة أيضا رمز . يقبله الناس كافة منذ أزمان بعيدة . وفي الأسطورة أيضا تكن صور شعرية موسومة بالآلاف الحرات . وبكل الألوان والاتجاهات . لأنها من صنع الناس . ولأن كل عصر يصيب إليها شيئا يتواءم مع تفكيره وحسه . وإذا كان الشعر قد ارتبط بالأسطورة منذ الأزل قل بشد عن ذلك شعرنا العربي . قدومه وحديثه . وليس من الغريب - إذن - أن يلجأ شعراؤنا المعاصرون إلى الأساطير القديمة . المحلية والأجنبية . ولكن الموقف النقدي الناجم عن هذا الاتجاه يستلزم التصدي بحجة للإجابة عن السؤال المطروح : ما الفائدة التي جناها الشعر المعاصر من الالتكاء على الأسطورة ؟ والدراسة التي بين أيدينا تحاول إبراز دور الأسطورة الإغريقية في نتاج واحد من أبرز لرساين الشعر الحر هو بدر شاكر السياب .

الدانية والتجربة الجماعية . وثقافة الفصيدة من العناية المصنوع آفاقها لقبول ألوان عميقة من القوى المتصارعة والتسوية في أشكال التركيب والبناء^(١)

ويشرح أحمد كمال زكي شيوع ظاهرة الأسطورة في شعرنا الحديث والمعاصر . فيقول : « ولأمر ما كانت عديده شعرنا عرب منذ بدايات القرن العشرين قائمه على أساس ما صدر عنه رومانسيو أوربا . فترجموه وتأثروه . فكانت النتيجة انبعاث رغبة الرومانسية العربية . واحتكام برمرية - مدهما - دعير لتعبير الشعري . التي ارتادها أمثال أدب مطهر . ويوسف عصب . وسعيد عقل . والناس أبو شكة . وشر فارس . وحرار »^(٢) ويصعب أحمد كمال زكي قائلا : « ويمكن بطريقة أو بأخرى القول بأن العالم العربي - في هضته الشعرية الأولى الحقيقية - مورع بين

يقول إحسان عباس في كتابه « اتجاهات الشعر العربي المعاصر » إن استعمال الأسطورة في الشعر العربي الحديث يعد من أخطر المواقف الثورية وأبعد آثارا ، ففيه استعادة للرموز الوثنية . وسنجد م في التعبير عن أوضاع الإنسان العربي في هذا العصر ومن أهم الأسباب في شيوع هذه الظاهرة اتجاه شعرائنا إلى تقليد شعر عرب لدى تعدد الأسطورة - منذ انقضاء - سدها وختمته . كما أن بالأسطورة حدية خاصة . فهي تصل بين الإنسان وحياته . وحركة الفصول . وتناوب الحبيب والحبيب . وبذلك تكسر نوعاً من الشعور بالاستمرار . كما تعين على تصور واضح لحركة التطور في الحياة الإنسانية . وهي من الناحية الفنية تسعف الشاعر على الربط بين أحلام العقل الباطن ونشاط العقل حاضر . والربط بين الماضي والحاضر . والتوحيد بين التجربة

المعاصرين - أصبحت قصة أديبة يونانية ملحمة ، دار حولها جدل طويل لا يزال محتدماً

ويرى ناجي علوش أن أحدًا من الشعراء العرب لم يستعمل الأسطورة كما استعملها السياب ؛ ذلك أنه قد نُكِرَ بها حتى أصبح من النادر أن تحلو قصيدة من قصائده من رمز أو أسطورة . وكانت الأسطورة أحياناً جزءاً من القصيدة ، كما حدث في «مدينة بلا مطر» ، بينما تظل في أحيان أخرى مجرد كلمة من كلماتها ، غريبة معرولة ، لا يبررها إلا انماش الذي يوضح لتفسيرها . في الحالة الأولى ، كانت الأسطورة تزيد القصيدة عتياً ، أما في الحالة الثانية ، فكانت تفقد القصيدة شعريتها ، أو بعض شعريتها ، كما حدث في «الموسم العمياء» مثلاً ، و«سربروس في بابل» . وهذه آراء قليلة للمناقشة بالطبع . وبصيف ناجي علوش قائلاً ، «إننا سنلاحظ أن السياب لم يستعد من الأسطورة الفائدة الكاملة . والأسطورة التي ثرى الشعر ، هي الأسطورة التي تنصهر في التجربة الشعرية ككل ، لا تلك التي تكون مجرد عنوان أو مظهر لا جوهر فيه» .^{١٠} لقد حشد السياب كما هائلاً من أساطير الهند ، والصين ، والفرس ، والعرب ، والإغريق ، وغيرهم . فهل يجح في إثارة المثققي العربي ؟

ولقد تصدى كثيرون من غادنا للاستجابة عن هذا السؤال ، وستمعرض لبعض آرائهم . يقول محمد فتوح أحمد - مثلاً - «إن الأسطورة كانت بالنسبة لشعرائنا المعاصرين أداة فيه صمم عدد من وسائل الأداء الشعري» . «ولكنها أحياناً تتجاوز هذا الدور المتواضع - إلى حيث تصبح مبهجة في إدراك الواقع . وسيجرب حين يتخلل القصيدة . وأساساً يركز عليه الشاعر في هذه الحالة . ومن هذا القبيل كان الشاعر العراقي بدر شاكر السياب . وبعبارة أخرى شاعر عربي عني بالأسطورة الرمزية» . ويرى محمد فتوح أن الرمز الأسطوري عند السياب قد مر بمرحلتين أساسيتين : الأولى . ويسمى الأسطورة الموضوعية . كانت الأسطورة فيه تعبيراً عن واقع حضاري . وتتردد فيها أسماء نابل . ونور . وعشدر . وأنيس . وأدوبس . وكلها رموز عن البعث من خلال انتصحية وانقضاء . أما المرحلة الثانية فيسمى الأسطورة الذاتية . وكانت تعبيراً عن ألم ذاتي . أنه المرض الضوئيل والعربة والحرم . وتتردد فيها الأسماء الأسطورية التالية : «ديسيوس (عوس) والسندباد . والمسيح . والعارر . ويوبان» .

وشحدث إحسان عباس عن هذه المرحلة من نتائج السياب . فيقول إنه «استطاع أن يتوصل إلى البناء الأسطوري - دون حاجة إلى الامكان على الأسطورة أو التكتير من رموزها - وحيرت هذه على ذلك قصيدته «حداق وبقية» . حقيقة هـ هي يورديه (وعبي يورديكي) . وأن الشاعر هو أورفيوس ولكن هذا شاعر - أي السياب نفسه - حاتته رحلاه . فلم يستطع أن يبرز إلى العالم السفلي لاسترجاع زوجته كما فعل أورفيوس في الأساطير

الرومانسية التي ترعمتها مصر ، والرمزية التي ترعمتها لبنان . وقد فرصت الأساطير نفسها على المدرستين اقتداء بما وقع في أوروبا . وإحساساً من الشعراء - هنا وهناك - أن هذه الأساطير هي مادة الشعر الحقيقية»^{١١}

ولكن من الملاحظ أن دواوين شعراء المعاصر قد أكتثرت من الحواشي انشازحة ، والتعليقات الإيضاحية التي يضعها الشاعر نفسه أحياناً . وإن دل ذلك على شيء ، فإنما يدل على أن الشاعر ابتدع ثم يفلح في التعبير عن كل ما يريد من المعاني من خلال أدواته «عنية ووسائله التعبيرية» . كما في ذلك الأسطورة وسجارة أخرى يمكن القول إن سوء استخدام الأسطورة في بعض قصائد شعراء المعاصر ، قد خلق فجوة بين الشاعر وجمهوره المثققي ، حيث أصبح كل منها بحاجة للاستعانة بمفسر صناعية - هي الحواشي - للوصول إلى الآخر ، ولوصل ما انقطع بينها

صورة القول ، إن كثرة الحواشي في دواوين الشعر العربي المعاصر - ومعصتها بشرح الرموز الأسطورية المستعملة - ظاهرة غير صحيحة ، تدل على وجود خلل ما . وهذا ما رصدته إحسان عباس حين قالت : «أخذت الأساطير أحياناً ، وأفسدت على السحر في بناء القصيدة دون تمثل لها ولأبعادها» . فوضح أنها دحيلة وقلقة في موضعها ، أو أنها جاءت أحياناً لتؤدي واجباً وصيفة بعبيرية توضيحية ، شأنها في ذلك شأن كثير من التشبيه في شعر القديم ، وأحياناً كان رص مادح منها في نطاق واحد . لا يقدم شيئاً سوى الشهادة على الدرجة المتفاحية للشاعر»^{١٢}

ومن الشعراء الذين تعللت الأسطورة في حياتهم بدر شاكر السياب ؛ حيث نسربت الأسطورة إلى داخل تكوينه النفسي وعكسها . وأصبحت جزءاً لا يتجزأ من مفهومه للشعر ورويته بلحياة بعده ماهر شفيق فريد أحد الثالوث الإليوتي في الأدب العربي (مع لويس عوض وصالح عبد الصبور) ، أي أنه من أكثر استعمالين للإليوت برعته في استخدام الأسطورة»^{١٣} . يقول السياب نفسه «لم تكن الحاجة إلى الرمز ، إلى الأسطورة أمراً كما هي اليوم ، محسوساً في عالم لا شعر فيه ؛ إنني أعني أن القيم التي تسوده قيم لا شعرية ، والكلمة العليا فيه للمادة لا للروح ، لهذا يعمل الشاعر إذن ؟ عاد إلى الأساطير والحراقات التي لا تزال تحتفظ بحرارتها ؛ لأنها ليست جزءاً من هذا العالم - عاد إليها ليستعملها رموزاً ، وليبي منها عوالم يتحدى بها منطق الذهب والحديد ، كما أنه راح - من جهة أخرى - يخلق أساطير جديدة ، وإن كانت محاولات في خلق هذا النوع من الأساطير قليلة حتى الآن»

ومن الخلل أن استخدام الأسطورة في الشعر العربي المعاصر - في رأي السياب - يمثل اتجاهًا هروياً ونزعة انزيمية ، بعد أن وحد الشاعر في الأسطورة تقيض الواقع ، طبعاً إليها يائساً مغلوباً على أمره . هذا على الأقل ما نفهمه من كلام السياب . وعلى أية حال فإن وظيفة الأسطورة في شعر السياب - وغيره من الشعراء

وأخيلوس هو بطل الأبطال الإغريق ، الذين ذهبوا ليحاصروا طروادة عشرين من أجل استرجاع هيلين المختطفة على يد الأمير الطروادى باريس .

أما «الأوديسيا» فقد استلها هوميروس بقوله :

«غنى لي ياربة الشعر عن الرجل الرحالة الذى هام بحرب الآفاق ، بعد أن دمر مدينة طروادة المقدسة» .

والرجل المشار إليه هنا هو أوديسيوس الذى ضل الطريق إلى وطنه ، في أثناء عودته من الحرب الطروادية ، وصل بحوب البحر عشرين من . المهم أن الإغريق عرفوا «ربات المون» ، أو الموساي ، وهن بنات زيوس من ميموسى (أى الداكرة) ولدن في بيريا عند سفح الأونجوس ، وعبدن في بلاد الإغريق ، كآلهات ملهحات لقون الشعر ، وأنواع الأدب ، والموسيقى والرقص ، بل الفلك والفلسفة ، وكل الأنشطة الذهبية فيما بعد . واستقر عددن في العصر الهلينى والرومان على تسع إلهات ، لكل من تخصص ، فكلبو هي ربة التاريخ ، ويونيرى ربة الشعر الغنائى والفنون ، وثاليا ربة الكوميديا والشعر الرعوى ، وميلومينى هي ربة التراجيديا ، وتيريسيكورى هي ربة الأغاني الجماعية ، وإيراتو هي ربة شعر الحب والميوس ، أما يوليميا أو بوليمبيا هي ربة الأناشيد الجمادة ، وأورانيا هي ربة الفلك ، وأخير كاليوبى ربة الشعر الملحمى .

وى عصر هوميروس لم تكن - كما ألهنا - قد ظهرت فكرة تخصيص ربة معينة لكل فن من فنون الشعر ، ومن ثم ، كان الشاعر يناجى أويستلهم «ربة الشعر» ، وهى لفظة معجمة قد نعى أية ربة من ربات الشعر ، وقد نصيب جميعا . وأحيانا يتوجه الشاعر بتضرعاته إلى الربات مجتمعات . أما على محمود طه والسياب وغيرهما من شعراء العربية المحدثين فقد حصوا لطريقة المومرية ، واستلهموا «ربة الشعر» الإغريقية في صيغة المفرد ولفظ معجم .

وى عام ١٩٤٤ ، نظم السياب قصيدة مطولة ، بعنوان «الروح والحسد» ، يستمد من مختلف المصادر أنها ملحمة تقع في ألف وثيف من الأبيات ، أرسلها إلى على محمود طه - الذى يظهر تأثيره فيها - ولم يعرف مصيرها بعد ذلك إلى يومنا هذا . بيد أنه قد وصل إلينا منها بضع أبيات ، نص أحدها مايل :

جئتك أنفاس الريح الباكر وزعتك آله الهوى من شعر

وآله الهوى على الأرجح هي أفروديتي (فبوس) ربة الجمال والحب والتناسل ، وابها إيروس (كيبويد) إله الهوى البطل الصغير ، ذو السهام التى لا تطيش ولا تحب قط عندنا بصوب إلى قلوب الفتيان والفتيات ، بل الصغار وانكار من النساء والرجال ، فبقع الحصح صرعى الحب

الإغريقية . ولأحسان عباس رأيه الخاص في توجه السياب إلى حصص الأسطورة ، إذ يقول إن هذا الشاعر «محكم موقعه الرمى كان شديد البحث عن الرمز ، لا يهمل له مال ، وكانت حاجته إلى الرمز قوية بسبب مشوّه في أزمات وتقلبات نفسية وجسمية ، وبسبب التعقيدات المعقدة في المسرح السياسى بالعراق حينذاك ، وهذا يصلح أن يكون السياب نموذجاً للشاعر الذى يطلب الرمز في فن من يبحث عن مهدى الأعصاب المستمرة ، فهو يتصيد حيناً وحده»^(٧)

ومن أحدث الدراسات التى نشرت حول السياب ، كتاب على عبدالمعلى البطل ، بعنوان «الرمز الأسطورى في شعر بدر شاكر السياب» . وفيه يقول المؤلف : «تناول السياب في شعره رموزاً من أساطير ، تعددت مصادرها ، وتنوعت أصولها ، وكثرت الإشارات إلى هذه الأساطير كثرة تلفت انتباه قارئه ، من جهة ، ونعمى عليه هدف ، وتعمد تتابع المعنى وترابطه - إن لم يكن ملماً بدلالة الأسطورة - من جهة أخرى» . ولذلك فقد كان للأسطورة نصيب كبير مما شاع من المعوص في شعر السياب - بخاصة ، وفي شعر الحر بشكل عام ، نتيجة بعد المصادر الأسطورية عن أبهى القارئ ، ولا تنبع مدى الشعراء في استقاء رموزهم الأسطورية ، مما يجعل محاولة تتبع هذه الأساطير عملية على قدر كبير من الصعوبة ، نسب للمتمسدى لها - من غير المتخصصين - عتاً شديداً»^(٨)

ولعل أول إشارة في شعر السياب تشي بالأساطير الإغريقية ، تلك التى ترد في قصيدة «أضية الراعى» ، التى يبدو فيها تأثير على محمود طه وجماعة أبوللو ، والتى يطلب السياب - فيها - من حييته أن تصح يدها الحبيبة في يده ، ليندهبا بعيداً عن الدنيا والآثام :

بغى المرح أضية الرعاة على الرق الخضر
لقباز روى أنغامه عن ربة الشعر

والشعر العربى القديم لا يتحدث إلا عن «شيطان الشاعر» ، أما «ربة الشعر» للهمة هـ هـ هى نفسها التى ألفت على محمود طه أن يبدأ ديوانه «أرواح وأشباح» بقصيدة «المراح» قائلاً في مستهلها :

إلى لثة الزمن الغابر صحت ربة الشعر بالشاعر
وألفت على عالم لم يكن غريباً على نفسها الدابر
هو البعث فاستمعوا وقرأوا حديث السماء عن الشاعر

وربة الشعر التى يستلهمها على محمود طه والسياب ، هى التى كان قد استلهمها شاعر آخر ، متد ما يريد على ثمان وعشرين قرناً من الزمان ، ومعنى شاعر الخلود ، ومشد الملاحم هوميروس ، الذى استل «الإنياذة» بقوله :

«غنى ليها الربة غضبة أخيلوس بن بليوس الماهرة»

وجاء في آيات هذه القصيدة المفقودة - وفيها قرة عمل
عون «إلى الدرع - ما يلي :

واد من النار داج لا ألم به
شيخ المرة يستوحيه غفرا
ولا تحطى به (داني) بابه بصر
خاص المحرم دما يغلى ونبراتا

رباه لو أن في طول انتظار غد
حدوى لما أسمعك الريح شكواتا

أوكنت تستوقف الموتى وقد ركبوا

حياد عزريل من دار إلى دار

وفي هذه الأيات يشير الشاعر إلى رسالة الغفران لأبي العلاء
المعري ، ثم إلى انكوميديا الآلهية ، والرحلة إلى الجحيم عند
دانتي ، ثم يتحدث عن الموتى في العالم الآخر ، فيذكر ركبهم
«جند عزريل» . وكل هذا يشير إلى أن السياب يمكنه أن يجمع
الحسن بعد في الأسطورة الإغريقية - كما سيحدث في قاعه
للاحق - والا وجده يتحدث عن هاديس - وبيروسيقوى
وكبيريروس ، وعن ستر ستيكس ، وعن المعداوى «خارون»
وقربه ، الذي يستقل فيه الموتى ليعبر بهم النهر إلى جحيم
همم الأرواح والأشباح وليس في هذه الأيات ما يشي برحلة
أوديسيوس إلى العالم الآخر في الكتاب الحادي عشر من
«الأوديسيا» لهرميروس ، ولا برحلة أبياس إلى هناك في الكتاب
السادس من «الإلياذة» للشاعر اللاتيني فرجيليوس . صموة
انقول أن مكويات ديا الآخرة في آيات السياب المقطعة آتما ،
يست إغريقية المصدر على أية حال ، في هذه الأيات اهتمام
ظاهر بدار . وفي القصيدة نفسها يقول السياب أيضا :

يا سيد النار هادي مارو قدحت عباها نارا وقد أفضى بما رجا
يا سيد القوة الحمراء من مقر
لأرنت رب الخطايا والحنى حفا
أهويت يوما من الأيام أضفله
بالربع من أطلس العائى - ولا هجا

ومن نرى في هذه الأيات إرهابات الخرائق الشعرية التي
سبغها السياب وعبد الوهاب اليباني^(١) وغيرهما فيما بعد ، ونرى
الحديث عن يروميشيوس سارق النار ، وصانع الحصارات ، وملهم
لأشعار . وملت النظر هنا - فقط - إلى عبارات «سيد النار» ،
و«سيد القوة الحمراء» و«رب الخطايا» ، و«مارد» ،
و«أطلس» . الخ . فكلها ألفاظ تقرنا كثيرا من يروميشيوس .

الذى ستظهر أسطوره بوصوح في القصائد المتأخرة للسياب
وزملائه من أقطاب الشعر العربى المعاصر .

وفي القصيدة المطولة نفسها ، التي نتحدث عنها - «الروح
والحمد» - يقول السياب عن ثورة الصين الشعبية :

اليوم قد هب شعب الصين من أسر
فالليل بنجاب ، والأغلال تراح
في ثراها غنوة حمراء ينقلها
من ثمر هومير للأسماع فلاح
هبت وفي يدها الكأس التي صرعت
سقراط يسقى بها الطاغين كداح

ومن الواضح أن السياب يصر على أن يربط بين الصين وثورتها
الحمراء من جهة ، وبلاد اليونان مهبط الديمقراطية من جهة
أخرى . وهو حريص على أن يزين قصيدته بأسماء مثل هومير
(هوميروس) وسقراط وأفلاطون ، ويذكرنا بالمدنية الفاضلة التي
حاول الأخير أن يرسمها في مؤلفاته الفلسفية . المهم أن السياب -
كما يبدو من هذه القصيدة - قد قرر المضي قدما في اتجاهه اليوناني
نحلى ثابتة لا تعرف التردد .

ومن المفارقات أن السياب يكتب في عام ١٩٤٨ قصيدة
«ديوان أساطير» ، بعنوان «قصة حب في اليونان الوثنية» .
وعندما نقرأ القصيدة لا نصادف فيها شيئا من الأساطير المعلن عنها
سلفا في العنوان . وقد كتب السياب أسهل عنوان القصيدة قائلا .
«وقف اختلافها في المذهب حائلا بينها وبين السعادة» ، فإن هو
أن يلع الأوثان» . ونقرأ في القصيدة :

ظرو بسمع الأنبياء
لما قهقهت ظلمة الحاوية
بأسطورة بالية
نجر القرون
مركبة من لظى في جحون
لظى كالحنون

ولعل الإشارة الوحيدة للأساطير الإغريقية هي «كائمة في عذرة»
«مركبة من لظى» - فهي تعنى - هنا - مركبة الشمس التي يمتطها
إله الشمس الإغريق هيليوس مع مطع النهار ، ويصعد به إلى
السماء ، ثم يهبط إلى المغرب ، حيث يبحر في قارب ذهبي عبر
المحيط (الأطلنسى) ، ليمود مرة أخرى في اليوم التالى مع مطلع
النهار وشروق الشمس .

وللسياب قصيدة بعنوان «رؤيا» في عام ١٩٥٦ مشهورة
صم ديوان «أنشودة المطر» يقول فيها :

حطت الرؤيا على عيني صفرا من غيب .

إنها تنضم، تجتث السواد
تقطع الأعصاب ...

أهو بعث، أهو موت، أهي فار أم رماد؟
أبها الصقر الآلهي الغريب
أبها المنقص من أولب في صمت المساء
رافعا روحى لأطباق السماء
رافعا روحى - غيبميدا جرحا
صاليا هين - تموزا : مسيحا

تموز هدا، أنيس
هدا، وهذا الريح

وكما هو واضح . فإن هذه الأبيات تصم أكثر من اسم
أسطوري . وأول ما يلفت النظر هو ذلك الصقر الناري . الصقر
الآلهي الغريب الذي يهبط من فوق جبل الألبينوس - أي السماء
الآلهة - لكي يرفع الشاعر . فن المعروف أن زيوس رب الآلهة
عد الإغريق الوثنيين قد أعجب بجمال الفتى جانيميديس (جسيميديس)
(عبيد السحاب) أحد أمراء طروادة ، فاحتطفه ليكون شقيقه
فوق الألبينوس . وعوض أباه بأن أعدها سلاكة عجينة نادرة من
الحبوب ، أو في رواية أسطورية أخرى بأن تكون له حبات أعنان
ذهبية . ونقول بعض الأساطير إنه خطف جانيميديس بواسطة
عاصفة هوائية . ولكن الأسطورة الأكثر شيوعا هي الواردة في
قصيدة السحاب ، والتي يتم الخطف فيها بواسطة السر⁽¹⁾ . ويقال
إن زيوس نفسه تنكر في هيئة سر ليخطف جانيميديس ، كما تنكر
من قبل في صورة ثور ليخطف أوروبا العنائة الجميلة بنت ملك
مدينة صور الفينيقية⁽²⁾ ، عندما كانت تلهو مع صاحبها على
شاطئ البحر المتوسط . ويحذر بالذكر أن هذا السر قد تحول فيما
بعد - في الأساطير المتأخرة - إلى نجم - يحمل اسم «ميرج
العقاب» ، وأن جانيميديس نفسه قد أصبح «ميرج الدلو»
(Aquarius) بصفة اللاتينية تعني «الساق» أو «ساكب الماء» .

ويكن صقر السحاب من قُب ، وصيرف روح الشاعر المعركة
إلى ضيق السحاب ، مما يذكرنا بمجموعة من عملات اكتشفت في
مدينة طرسوس الفينيقية ، سكت عليها صورة عذرة هربية الشكل ،
تصور ضفوف حرق الآلهة منفرت (حرق عد الإغريق) وطيرانه
هو سحاب في شكل سر من فوق قمة هذه العذرة الهرمة . وبدعم
تفسير هذا النظر بوصف المورخ هيروديانوس (القرن الثالث
ميلادي) لظنوس تأله أباطرة الرومان الوثنية التي تأثرت دون
شك بهذه الظنوس الشرقية ، فكانت تصم مسحا مصوعا من
الشمع لإنسان متكبي على أريكته يمثل الإمبراطور ، ثم يوضع
الشمع داخل إطار خشبي هرمي الشكل فوق العذرة ، ثم يظن

سراج سر من فوق الحفرة ، وهو النسر الذي يحمل روح
الإمبراطور إلى السماء في اعتقاد الوثنيين⁽³⁾ .

وتصم قصده السحاب - أبص - قصة المسح عليه سلام
وصله - في عبدة المسحيين - وكذا أصغر نور وأنيس
الشرفة - التي ترمز إلى البعث وربيع - وهو بدت يدعو إلى
التعاش الحصارى بين مختلف الشعوب والأحاديث ، يد أنه قد
عرها جميعا أساطير متشابهة ومتقاربة . إن يمكن واحدة متقنة
هنا وهناك ولعل أكثر حشد من أساطير شرق والغرب هو الذي
تجده في قصيدة «مرثية الآلهة» المنشورة في ديوان «أنشودة
المطر» . حيث يقول السحاب :

الأكم دفعا من إله وكم هوى
إله وأصحي ثالث وهو ربيع
وما كان معودا سوى ما عافه
ونرجوه أو ما عجلته الضيلع
تموز مثل اللات والرعد عارمي
بغير الذي تعلو عليه الأضلع
وكم إله الحمر التهامي معشر
لما ليس يحيا دونه الناس راكم
فلما شكا بعد الأثافي قدرها
وضعت على الشنق الحق المراضع
تري «فحم» إذ يلقاه راجعا
«وهولاد» من ظلمح عبيه مانع
ويا عهد كنا كابين حلاح : واحدا
مع الله إن ضاع الوري فهو ضائع
أكل الرجال الخوف أن يملأوا به
خواد الحشا هدا الإله المضارع
فعاد الفقير الروح من ليس كاسيا
به ظاهرا منا فعل التدرع

وفي حاشية على البيت السادس من هذا المقتطف يقول
السحاب «حردت من الفحم والهلاد» شخصين (أخين من
الأرباب الخدد أناع زيوس الحسد - اذهب - وعامته كاستي
علم - ومعهما من الصرف

وفي أبيات هذه القصيدة جمع سحاب - في حديثه -
الأديان الوثنية واليهودية في صورة أقرب من قبله لأدب
مبا إلى الروح الشعبية وتحتاج هذه الأبيات إلى تفسير دقيق .
وكثير من الشرح والتعقيب . قبل أن نشهد مد بره
السحاب في النهاية فهو في البيت الأولين يشرح مر شوب لأدب
اثوثية ثلاثة أساطير رئيسية . هي الخوف وريحه وحقت
الحبال - وهي أساطير يظلم عيه الأساطير ودرسو مسنة
الأديان . وإن لم تكن الأساطير الموحيدة في نفسهم قد عده

الشاعر محو جميع أساطير الإغريق ، وحطتها بأساطير الآشوريين
وحاء في هذه القصيدة :

ليو سربروس في الدروب
في بابل الخربة المهمة
وعلا الفضاء زمزمة
بحرق الصغار بالنيوب ، يقضم العظام
ويشرب القلوب
عباءة بركان في الظلام
وشدة الرهيب موجتان من مدى
نحبي' الردى
أشداقه الرهبة الثلاثة احترق
بؤخ في العراق -
ليو سربروس في الدروب
وينش التراب عن إلهنا الدفين
نحورنا الطعين

وسربروس (كيريروس) هو في الأساطير الإغريقية حارس
العالم السفلى ، وهو كلب له ثلاثة رؤوس (أو خمسون) فافرة
الأفواه على الدوام ، تنفث منها زخاما من أحشائه ، وينهى جسمه
بذيل قتي ، أما شعر رأسه وظهره فتعابير تسمى وتتلوى . وفي
قصيدة السياب يعزى كيريروس - حارس العالم السفلى
الإغريق - في مدينة بابل الآشورية ، ويعيش فيها عسادا . إنه
الموت الذي يقضى على الحياة الخفية في المدينة . وبكده - في
الوقت نفسه - يش التراب عن الإله الشرقى الدفين نحور ، ثم
تقبل إلهة الجبال والرياح والحصب وابعث عشتار (إيريس
الفرعونية) ونحمر أشلاء نحور (ويريس) برعم مصددة
كيريروس الوحشية وسيل منها الدم الذي به سحق
الحروب ونبت من جديد براعم الزهور . ومن رحم يتر بالدماء
يولد الصياد . وهكذا يأتي البعث بعد الموت ، وبعد دفع النش
والنصحبة من أجده .

وفي قصيدة «أم العروم» المقبرة التي أصبحت جرما من
المدينة . - وقد نشرت عام ١٩٦١ ، يقول السياب :

يقول رفي السكران ... «دعها تأكل الموتى»
مدينتنا لتكبر، نخفن الأحياء، نسفنا
شرايا من حدائق برسفون نعلنا حتى
تلور جياجم الأموات من سكر مشي لنا
مدينتنا مارطا رحي ودروبا فار
طا من لحمنا للعروك خبز فهو بكفها

وفي هذه الأبيات يتلجل الموت مع الحياة تداحلا تأما ،
فالمدينة - أي الطليعة - تأكل الموتى لتعدي الأحياء وهؤلاء

نحشونه ، مثل الأعاصير والبراكين والأوبئة وما إلى ذلك ، فجعلوا
لها قوى إلهية تكن فيها وتحركها ، ومن ثم يمكن استرضاؤها
بالصلاة والقرابين والدور . وعبدوا كذلك ما يرجون معه ،
كاشمس والقمر ، ثم تحيلوا مخلوقات شبه إلهية أخرى كثيرة . ثم
بشرع السياب في تطبيق هذه النظرية على سائر الأدبار الوثنية
فما رج ويرأج بين أساطير العرب في الجاهلية وأساطير بابل
والإغريق وغيرهم ، ثم يصل إلى القول بأن العصر الحديث لا يخلو
من أساطير وآله وثنية ، فالذهب يتربع على العرش وكأنه زيوس
جديد ، ويقف حوله في خشوع إلهان آحران هما - «الصح»
و«العولاد» ! فانسب يريد أقول - إدد - إن أهل عصرة عما
يفعلونه من تقديس للادة والآلة ، ليسوا أفضل من أصحاب
الديانات الوثنية الذين عبدوا تموز والمالات وزيوس وغيرها

وفي ديوان «أنشودة المطر» قصيدة للسياب تحمل عنوان
«رسالة من مقبرة» ، إلى المهاجرين العراقيين ، ومنها نقتطف
الآيات التالية .

وعند باني يصرخ المبرون
«رغم هو المرقى إلى الخجلة !
والصخرة ياسيزيف» ما أقله
سيريف إن الصخرة الآخرون»

سيزيف أتى عنه عب الدهر
واستقبل الشمس على الأطلس
آه لوهران التي لا تور .

والخجلة هي الجبل الذي حمل المسيح صليبه إلى قمته ،
وسيزيف (سيففوس) في الأساطير الإغريقية ملك كورنث
الأسطوري ، اشتهر بأنه أكثر البشر دهاء ، وبلغ من مكره أنه
عندما جاءه الموت (محسدا) صارعه ثم قيده بالخجلة في
الأصعد ، ثم ترتب عليه عدم موت أى مخلوق لفترة من
الزمن ، إلى أن جاء آريس إله الحرب وحرر رب الموت . ثم
ألقى سيسيفوس سر الإله زيوس ، وحده هاديس إله العالم
السفلى نفسه ، فعوقب سيسيفوس في الجحيم بعذاب أبدي ،
هو أن يرفع صخرة إلى أعلى الجبل ، وعندما تصل الصخرة إلى
لقمة تندحرج ثانية إلى أسفل السطح . وهكذا يظل سيسيفوس
صاعدا هابطا ، بعثه الصخرى أبد الدهر . ويصور السياب
حياته في الجحيم ، حيث يقف المبرون بيايه يصرخون . وفي
الآيات القليلة التي أقطعاها يربط الشاعر بين سيسيفوس
والمسيح عليه السلام ، وكذا مقولة فيلسوف الوجودية جان بول
سارتر «الجحيم هم الآخرون» ! وفي النهاية بحث سيسيفوس أن
يلقى الصخرة ، ويحرض وهران على الثورة ضد الآخرين وتحطيم
صحرة المستعمرين

وفي الديوان نفسه يعون السياب إحدى القصائد بالعنوان
التالى «سربروس في بابل» . والعنوان وحده كميل بإظهار اتجاه

بشريون وحيث زهور برسيموني - إلهة عالم الموتى عند الإغريق -
فيسكرتون وتدور معهم يجاهم الأموات ، وسنرجي الخلد عن
برسيموني إلى حيث نقرأ ما جاء في قصيدة « الأم والطفلة الضائعة »
المنشورة في العام نفسه :

قوى لا تغرق ، بأشمس ، ما يأتي مع الليل
سرى الموتى ، فمن ذا يرجع الغائب للأهل

شعاعك مثل خيط اللابريث ، يشده الحب
إلى قلب ابني من باب داري ، من جراحاتي
وأهني

وباصباح قلبي يا عزائي في الملمات
كنى روحي ، ابني ، عودي إلى فها هو الزاد
وهذا الماء . جوعي ؟ هالك من لحمي
طعما . آه !! عطشي أنت يا أمي ؟

فمن من دمي ماء وعودي ... كلهم عادوا
كأدبك برسفون تحفظها قصة الوحش
وكانت أنها الولي أقل فني وأوهاما
من الأم التي لم تدرك أين مضيت ،
في نعتي ؟

على جبل ؟ بكيت ؟ ضحككت ؟ هب الوحش ثم
ها ؟

نحن في هذه الأبيات أمام أم - قد تكون رمزا للأمة
لعربية - فقدت ابنها (فلسطين) ، فنقول إن الحب الأمومي
سيكون هنا مثل الحيط الذي قاد البطل الأنثى ثيسوس عبر
ردهات قصور اليب (اللابريث) وممراته في مدينة كوسوس
الكرينية ؟ إذ تقول الأسطورة إن هذا البطل قتل الوحش
(ميوتوروس) ، داخل هذه القصور الصخرة ، ليخلص بني
جده من العتاك والفتيات الذين كان يلتهم هذا الوحش
سويا . ولم يستطع ثيسوس الخروج من هذه القصور إلا بمساعدة
بث تلك أريادني التي وقعت في حبه ، إذ أمدته بحيط يرشده إلى
طريق الخروج وهرب . ثم تعود هذه الأم - في قصيدة الباب -
لتي فقدت طفلها ، حشبه نفسها بالآلهة الإغريقية ديمتر التي
فقدت ابنها بيرسيموني ، وهي ابنها من زيوس ، وكانت هاء
حسنة كل الخيال ، حتى إن هادس إله العالم السفلي احتفظها
وهي تقطف الزهور وجعلها زوجته ومليكة بين الموتى . وبكت
ديمتر صياح انشباء وسعت سعا حثيثا لكي تسترجعها من قبضة
هادس دون جدوى . ورق قلب زيوس لحزبا وآلامها ، فحكم
أن يعصى بيرسيموني ستة (أو ثمانية) أشهر فوق الأرض مع أمها
ديمتر . وترحل بعد ذلك إلى العالم السفلي لتقضي بقية العام مع

روحها هاديس . ومن الواضح أنها أسطورة ترمز إلى بدر النور
تحت الأرض ، ثم بزوعها بعد ذلك ، في هيئة براعم البساتين
والشجيرات والعلال والزهور . وهكذا استدعت أم بيرسيموني
بحق ما لحب شيئا من أجل ابنها المختطفة ، أما الأم في أبيات
السياب - أي الأمة العربية - فلم تفعل شيئا من أجل فلسطين
المختصة !! هذا ما يقوله السياب عن طريق الرمز الأسطوري
الإغريقي .

وفي قصيدة تحمل عنوان « مربية جيكور » ، وهي قرية لشاعر
بحرب البصرة ، يقول السياب :

أما قامت الحضارات في الأرض كعتقاء من رماد الصحود ؟
لأولم يحتم الزجاج على كل هرقل من العقار الأكيد
بخلق الموت كلما هم بالناس ويحتاج كاسرات الأسود

وفي هذه الأبيات إشارة إلى أساطير الخلود وإلى هرقل قاهر
الموت . والخبر بالذكر أنه في هذه القصيدة يعني « الخورس »
أعنين عراقيين شعبيين . ويستخدم الشاعر كلمة « خورس »
هذه بدلا من « كورس » أو حتى « جوقة » . والكلمة التي قصدها
هي بالفعل الأقرب صوتيا للفظة الإغريقية الأصلية « خوروس » .
على أية حال يعنى السياب يقول :

لا عليك السلام يا عصر « تعبد
ابن عيسى » وكنت بين المهود
ها هو الآن فحمة تنخر الدبدان
فيها فتنافس من جديد
ذلك الكائن الخرافي في جيكور
« هومر » شعبه المكشود
جالس القرفصاء في شمس
آذار وعيناه في بلاط الرشيد
بمضغ التبغ والتواريخ والأحلام
بسالسديق والخيال الوثيد
ما تزال « البسوس » محمولة الخيل
لديه ، وما خبا عن « بريد »

وفي هذه الأبيات يتجلى السياب نفسه هوميرس العرب الذي
يعيش في نصب . ويكاد مرارة ابواق الأليم ، وبكة هرب من
واقعه بحاله ، فيردد الأساطير ويلوك سير الأبطال والملوك في أروقة
بلاط الرشيد .

وفي قصيدة «المومس العمياء» يدور أنشودة المطر يقول
السياب

الليل يطبق مرة أخرى فتشربه المدينة
والعابرون إلى القرارة مثل أغنية حزينة
وتتفتح كآزاهر الدقل مصابيح الطريق
كعبون مبدوراء تنحجر كل قلب بالضيق
وكانها ندر تبشر أهل بابل بالحريق
من هؤلاء العابرون
أحمد أوديب الضمير ووارثه المصورون
جوكست أرملة كأمس وباب طية مايزال
يلقى أبو الهول الرهيب عليه من رعب ظلال
والموت يهت في سؤال
باق كما كان السؤال ومات معناه القديم
من طول ما اهترأ الخواب على الشقاء
وما الخواب ؟

«أنا» قال بعض العابرين
يا من يريد من البغايا ما يريد من العذارى
أما ظل يحلم منذ كان به ويزرع في الصحارى
زيد الشواطي والمخار
مترقبا ميلاد أفروديت ليل أو نهاراً
ادل شيطان المدينة

هي لن تموت
سيفل غاصبها بطاردها وتلفظها البيوت
ستظل - ما دامت سهام التبر تصفر في افواه -
تعدو وضعها أبولو من جديد كالفناء
وتظل تهمس إذ تكاد بداء أن تتلفها
«أنتي أغشى» بيد أنك لا تصبغ إلى البناء
لو كنت من عرق الخبيث ترشها ومن الدماء
وتحبها امرأة بحق لا متاعا للشراء
كللت بها بالفحار وبالطولات الحباها !

ومن هذه القصيدة نطل على الأسماء الأصغر الإغريقية
دانية مبدورا (= ميدوسا) . أوديب . جوكست (
بوكاسي) . أفروديت (= أفروديتي) . أبولو (= أبولو أو
أبولون) أما ميدوسا فهي حورية من الحورجوات الثلاث
اللاتي تحدث عن هسيودوس . فقوله إبي دواب وجود
مرعة، وعبون متفدة، وحصلات شعر ثعابية . ويستطعن أن
ينسجن أي شخص أو أي شيء حجرا بمجرد النظر إليه . وكانت
ميدوس وحده من بين ذات طبيعة بشرية فانية ، وقد أحبا
بوسيدون إله البحر وقتلها بترسيوس . ولقد استدعى السياب

ميدوسا الإغريقية إلى بابل وجعلها - ناخقد ولصبة - بحر
الأحياء والأشياء ، وتندر أهل بابل بالحريق ، وبكه بدير
كأنشور ، لأن هذا الحريق والموت سيتلوها العث والحيدة من
حديد .

ويطيل السياب وقته على أسوار مدينة طية الإغريقية .
حيث وقف الوحش الأسطوري أبو الهول ملق على العابرين من
أهل المدينة سؤاله المألوف عن الحيوان الذي يمشي في الصباح على
أربع . وفي الظهيرة على اثنين . وفي المساء على ثلاث . ومن
يعمر عن الإجابة يلتمه أبو الهول الذي كاد يمس أهل المدينة . إذ
إن جاء أوديب وحل اللع وقال : «أنا» أي الإنسان الذي في
صفوته يجمع على أربع . وفي سن الشباب يسير عن قدمين فقط ، إلى
أن تدهم الشيخوخة . فيستعين عني ويسير بقدم ثالثة هي
العصا أو الهراوة . وانحدر أبو الهول ، ويصب وديب منقذ منك عن
عرش طية ، وتزوج أرملة الملك الراحل . وبعد أن نجح أوديب من
الملكة البين والبنات ، اكتشف أن الرجل المس الذي قتله في
الطريق من دلي إلى طية كان أباه الملك لايرس . وأن ملكة حي
أحب بها ولدين وتبين - هي جوكست (بوكاسي) مه . التي
إن تسمع بذلك حتى تتحرق . ما هو فينقا عيبه وبقي نفسه من
المدينة . ويعيش بقية العمر صريحا شريفا . ويرى السياب أن
سؤال أبي الهول لا يرل نافي ومفروح . وأن خوف غديم لم يمد
صالحا ، لأنه صار مبدلا نكترة تكراره وفقدانه المعنى الأعين
وانكدر . ولا يصح أن يفت من المعيا ما يفتيه من عذارى .
أي لابد من حل عصري جديد

والخواب الحديد الذي يرمده السياب عن سؤال القديم هو
البعث . أو عبارة أخرى هو ميلاد أفروديتي (عشتار) ربه جن
والحب والناسل التي ولدت من ربه . في بحر في مافوس جريره
قبرص (أو قرب جزيرة كيترا)

ومدينة السياب في بقرة الأخيرة من الأبيات المتتصلة هي
مثل «داهي» بت إله البحر لا دون أو بيبس كما يرد عند
أوفيدوس (14) . أو هي - أي داهي - بت أميكلامس بنت مدينة
أميكلاي بشبه جزيرة البلوبونيسوس (المورة) كما يرد عند كتاب
آخرين . المهم أنه وقع في حبها اثنان . أولها الإله بوليدوس .
وهو رب الحب والموسيقى ، ورامى نفوس والنوبات ، ومعهده الرئيسي
في دلي . والثاني من البشر لفس ، ويدعى ليوكيبوس ، تكبر في حنة
أمراد . لذلك ما يعنى من حبيته . ما كشف سره . واقتضح أمره
وعلى على يد غرائس البحر . وصل بوليدوس بصادق معشوقه داهي حتى
استجدت بآله السماء فحولت إلى شجرة اعمار (وسلي نايبونية
«داهي» Daphne) . وهي شجرة أصعب مقدسة عند الإله
أبولو . كما يصنع من أعصافها وأوراقها لأكابيل التي تروح
هامام اختصين في المسقات الرياضية ، والمناظرين ، والحائز في
مختلف الألعاب . وهذا ما يشير إليه السياب في بيت الأخير
«كلت فيها بالفحار وبالطولات الحباها»

وذا كانت لنا ملاحظة على قصيدة «الموس العمياء» فهي لا تبدو أننا كنا نفصل التركيز على رمز أسطوري واحد - وليكن أوديب مثلاً - ومعالجة هذا الرمز من جميع جوانبه وزواياه، واستبعاد كافة معانيه وتعميق معانيه والربط بينها وبين الواقع لمعيش، بل بل تكديس رموز كثيرة وأساطير متفرقة، يبدو وجودها جنباً لجنباً أو متعصفاً، مما يبدد طاقة الشاعر ويشتت انتباه القارئ. ومع ذلك من الواضح أن السياب قد أجهد نفسه في دراسة الأساطير الإغريقية ومحاولة استيعابها في هذه القصيدة.

وفي عام ١٩٦٢ نظم السياب قصيدة «الشاعر الرقيم» إلى شارل بودلير» يقول فيها:

كان عرا غاسلاً لسبوس بالأجاج
نشره روحك من صدق إلى القراز
كان سافو أورثك من العروق نار
وأنت لا نهم غير حلمك الأبد
كس بهم طيفه المظلم من زجاج
حرقه نرسيس وتنتوس والتماز

في هذه الأبيات الستة يربط السياب بين بودلير، صاحب ديوان «أزهار الشر» المنشور عام ١٨٥٧، من جهة، وبين سافو وسبوس، ونرسيس وتانتالوس من جهة أخرى. وسافو هي شاعرة غريقية غالية عاشت في موبيليا (أو أريستون) بحرية سبوس، وأردهر نشاطها الشعري حول عام ٩٠٠ ق.م. وجمعت من حولها بعض الفتيات في شكل ناد ثقافي، ربما من أجل تعليمهن الموسيقى والشعر، وربما تعبداً لأفروديتي ربة الحب والجمال. ويحكى أن سافو وقعت في حب رجل يدعى فافون صدها، فدفعها بذلك إلى أن تلقى بنفسها إلى البحر من فوق صخرة عالية. وأهم غرض نقلت فيه أشعارها هو الحب، الذي كانت تعبر عنه ببساطة تلقائية وعفوية طبيعية أحياناً، وتعبيرات نارية متقدة أحياناً أخرى. ويبدو أنها - بوصفها مدرسة - قد اتفقت بأن أحسن وسيلة للتعليم هي الحب. وهذا ما سيجد سقراط إحياءه فيما بعد. ولكن في حين أنه أصر على الجانب الروحي للحب، فإن سافو - على ما يبدو - قد دعت إلى ما وراء ذلك في علاقتها مع تلميذاتها، بل إن بودلير يسميها «الشاعرة العاشقة».

ونرسيس (ناركيوس) في الأساطير هو الشاب الجميل الذي هامت به عرائس البحر، فصدعن واشغلهن بالصيد في العابات، حتى رأى خياله في غدیر رائق عشق خياله وهام بنفسه، وظل يعمق في صورته على صفحة الماء حتى قارقه الحياة، ومث مكانه رهرة المرجس، وصار رمزاً للرجسية وحب الذات الذي لا يتعطف له ظمأً. وهذا ما يرمز إليه اسم تانتالوس أيضاً. والأخير هو ملك فرجيا وابن زيوس ووالد يوليوس. ذبح تانتالوس ابنه

ليقلعه طعاماً للآفة، بهدف حداثهم أو اختبار قدرتهم على تميز بين لحم البشر ولحم الحيوان. فأكلت ديتير حراً من الكنف، ولم تنقل هذه الحادثة الخبيثة على بقية الآلهة. وحكم عن تانتالوس في العالم الآخر بعذاب أبدي، وهو أن يكون المأكول والمشرب قرب منه ولا يتمكن من أن يتناول أيهما، فيعاني ألم الجوع والعطش والخمران على الدوام أبد الدهر.

المهم أن هذه الشخصيات جميعاً من بودلير وسافو إلى أساطير تانتالوس ونرسيس ترمز إلى الجوع الذي لا يشبع، والعجز عن تحقيق الرغبات، والعذاب الأبدي، وهي حالة أقرب ما تكون إلى الحالة النفسية للسياب ذاته في الفترة الأخيرة من حياته. حيث عانى الأمرين من المرض والعجز والشعور «بصع ريبس» وفي قصيدة «ربيع الجزائر» المنشورة عام ١٩٦٢ يتحدث السياب عن الحرب الجزائرية يقول:

ولما استرحنا بكيتا الرفاق
هماس لأنييس عبر القرون
وها أنت تجمع فبك العيون
وتبكين قتلاك

وهو هنا ينهي ثوار الجزائر عن أن يكونوا قتلاهم من العدائين أثناء حرب التحرير، ويحثهم على أن يفعلوا ذلك بعد تحقيق النصر، كما كان يفعل المظل الطروادي أيبس (أينياس) بطل ملحمة «الإلياذة» للشاعر اللاتيني هرجيبوس، الذي حملناه من بين الأبقاص بعد أن حرق طروادة. وعلى كتفه رحل به عبر البحر إلى إيطاليا. وبعد صراعات عبدة أسس أحفاده مدينة روما. والجدير بالذكر أن أينياس عند هرجيبوس يحمل كثيراً من ملامح أوديسيوس بطل ملحمة «الأوديسيا» لهوميروس.

ولمّا المظل الأخير علاقة خاصة بالسياب، الذي يقول في قصيدة «المعد العريق»، المنشورة عام ١٩٦٢

إذن ما عاد من سفر إلى أهله عوليس
إذن فشرابه الخضاق يزرع فائر الأمواج
بما حسب الشهور وعد حتى هذه البلوس
فيا عوليس.. شاب فتاك، مبسم زوجك الراح
غدا حطاً، فقم تعود
تغري نحو أهلك أضلاع الأمواج
هلم فاء شبي في انتظارك بحير. الأنفاس

هلم فبعد ما لمح الخوس الكوكب
الوواج تبسط نحوه الأبدى ولا ملأت حواء
وصبحه الآيات والسور
هلم لنا يزال زيوس بصبح لك الجبل

غمرته ويرسل ألف نصر تزيين أحداقها الشر
لتحطف من يدبر الخمر يحمل أكوس
الصهيء والعسل
هلم نزور آلهة البحيرة ثم نرفعها
لتسكن لمة الخبل

بعد هرت سيب حادثه عرق معبد بحيرة شبي في الملايو ،
فتمركت شاعريته الأسطورية ، ولم يجد سوى عوليس (=
أوديسيوس) يناجيه ، لأنه البحار الماهر الذي أضي عشرين عاما
من عمره بعيدا عن وطنه . عندما ذهب مع أبطال الإغريق
الأخرين لتدمير طروادة ، فاستمر الحصار من حولها عشر
سنوات ، وقطع رحلة العودة إلى وطنه إيثاكي في عشر سنوات
أخرى من المتاهات والصياع في البحار . وطوال هذه المدة كان ابنه
ثلهماخوس وزوجته سيلوني يتظرانه ومن القصر والبأس اللذين
يصدر عنها اسباب يقول إن كل هذه المتاعب التي تكبدها
أوديسيوس كانت عبثا بلا جدوى ، بل بلا صب وجيه ، لأن
حرب طروادة كلها قامت من جراء عبور امرأة ، هي هيلي
العبوب والأثني الخثون التي تركت زوجها الملك فيلاوس وراحت

مع عشيقها باريس الأمير الطروادي إلى حيث قادتها العاطفة
والشهوة . وبسب هذه المرأة قامت الحروب انطروادية واستمرت
عشر سنين ، وراح ضحيتها آلاف القتلى من الطرواديين
والإغريق . وهكذا يردد السباب المعنى نفسه الذي طاء تردد في
نصوص الأدب الإغريقي المتأخر ، وكذا الأدب اللاتيني ، حتى
أصبحت هيلي أنجمل نساء العالم رمزا للحرب المدمرة التي تقوم
لأسباب واهية أو تافهة ، ولا سيما جبال امرأة لعوب . ويناجي
السياب أوديسيوس أن يهب لنحلة للمعبد العريق في بحيرة شبي
بالملايو ، لأن الخوس = كما يقول السباب = لم يعرفوا بعد التعبد
لششمس ، وما نزلت الرسالة المهدية العراء على الرسول صل الله
عليه وسلم في عار حراء . بل زيوس هو الذي لا يزال يتربع على
عرش الأونيموس ، ولا يزال يحطف من يدبر له الخمر (مثل
جانيميدس) . والسباب لا يقول ذلك إلا لكي بحث ادس من
جميع الملل والأديان وفيهم المسلمون - أهل التسامح - لكي يهيو
لجنة المعبد الوثني العريق :

هلم نزور آلهة البحيرة
ثم نرفعها لتسكن لمة الخبل .

الهوامش :

- (٨) حل جيد للمطل البطل : الرمر الأسطوري في شعر بلير شاكر السباب ، شركة
الريضان للنشر والتوزيع بالكويت ، ١٩٨٢ ، ص ٥٤ ومايب
- (٩) قارن المقائل للنشر إليها في الخاشية رقم ١
- (١٠) راجع فرجيليوس : الإبيادة ، الكتاب الخامس ، بيت ٢٥٥
- (١١) راجع فرجيليوس ، التناجيات ، الكتاب الخامس ، بيت ١٥٥ ومايب
- (١٢) Ahmed Elman. The Problem of Heracles, Apotheosis in the (Trachiniae) of Sophocles and in (Hercules Oetaeus) of Seneca. A Comparative Study of the Tragic and Sotic Meaning of the Myth. A Thesis for the Ph. D Degree, Athens 1974, pp. 52 ff
- (١٣) أوديسيوس التناجيات ، الكتاب الأول بيت ١٥٢

- (١) إحسان عباس : التناجيات الشعر العربي المعاصر ، عالم المعرفة ، الكويت
١٩٧٨ ص ١٦٥
- (٢) أحمد كمال زكي : القصص الأسطورية للشعر الحديث ، مجلة بصير للدراسات الأولى
العدد ٤ (يوليو ١٩٨١) ص ٩٥
- (٣) إحسان عباس : صعب الإشارة إليه ، ص ١٦٦
- (٤) ماهر شوقي فريد ، أثرت من إليوت في الأدب العربي الحديث ، مجلة بصير
العدد الأول للعدد ٤ (يوليو ١٩٨١) ص ١٧٣ - ١٩٢ ولا سيما ص ١٨٨
- (٥) راجع مقدمة نجلي علوش لنبوولين بلير شاكر السباب
- (٦) محمد فزوح : الرمر والرمز في الشعر المعاصر ، طر القاروف بحصر ١٩٧٨ ص
٢٨٨ ومايب
- (٧) إحسان عباس . صعب الإشارة إليه ، ص ١٦٧ - ١٦٨

نيويورك

في ست قصائد

على تتلشن

ليست نيويورك مدينة عريقة أو ذات تاريخ طويل ، ولكنها مدينة كبيرة بكل المقاييس ، وفيها عدد من عجائب العمارة والفن ، مثل تمثال الحرية الذي يربص في الميناء منذ أهدته فرنسا للمدينة عام ١٨٨٦ ، وكأنه يحيى القادمين عن طريق البحر إلى تلك الدنيا التي كانت جديدة يومها ، وجسر بروكلين الذي أنهى بناؤه عام ١٨٨٣ ، ومن فوق أرففته تستطيع أن تشاهد الميناء وجزيرة مانهاتن الصخرى ، ومثل قرية جريتش ذات المباني القديمة التي تردد عليها كثيرون من مشاهير كتاب العالم وفنانيه ، وقوس واشنطن (تقليداً لقوس النصر في باريس) الذي يقع داخل القرية ، وما هي بقرية في الحقيقة ، وأما هي حتى قديم . مثل المتحف المتحف الوطني ، والمتحف الوطني ، فضلاً عن «المتحف سميثسونيان» التي أقيمت عام ١٩٣٩ بارتفاع ١٤٧٢ قدمًا و١٠٢ من الأدوار وكانت أعلى بناية في العالم حتى تفوقت عليها عمارة «برج سبر» في شيكاغو في الستينيات . وفي المدينة أيضا عدد آخر من المعالم التي تستوقف الزائرين ، مثل مقر الأمم المتحدة (١٨ فدانا) وميدان تيمز الذي يعد المركز المسرحي للمدينة ، ومركز روكفلر (قاعات ومكاتب وستوديوهات للتليفزيون) ، ومتنزه سنترال أو المترو الرئيسي (٨٤٠ فدانا) ، ومركز ليكسلي للفنون الأدائية والدرامية ، ومتحف متروبوليتان (٤٠٠ ألف عمل فني من جميع الأمم والعصور) ، وجسر جورج واشنطن (طابقان و١٤ حارة للعبور) ، فضلاً عن حي هارلم (الريفي) ، والحي الصيني ، وحي المال والأعمال (وول ستريت) ، وعشرات من المتاحف والمتاحف والمعارض والمطاعم والناطحات والمخارم .

وحلق هذا الشعور للمصاد نوعاً مرمكاً من الخوف والتعجب في آن واحد ، لا بالنسبة للقادمين إلى نيويورك من العالم الخارجي فحسب ، وإنما بالنسبة لأهل الولايات الأمريكية الأخرى أيضاً ، فالقادمون إليها من المدن الصغيرة أو الريف - من داخل أمريكا أو خارجها - يخشون على أرواحهم وأموالهم بدت الصرخة - لا الدرجة في العاكب - التي يخشوها القادم إلى القاهرة من المدن الصغيرة أو الريف . ومع ذلك ، فإذا كانت القاهرة لا توجد مقياساً للحكم على مصر ولا على أهلها ، فينيويورك - بدت

ومعظم هذه المعالم كان في وقت من الأوقات عجائب ، ورمزاً للصحة ومقدرة الإنسان مع المال على صنع المعاني . حتى لو كان في ذلك إطلاق لسان الرأى المنحطة . كما حدث بالفعل حين ما مع المدينة حجم الجريمة والفساد والاستغلال إلى حد ما زال بحيف دارسها وزائرها على السواء ، فضلاً عن أهلها . وبالرغم من أن نيويورك تحت وطأة نموها بسرعة مذهلة بالقياس لغيرها في العالم ، فقد نما معها شعور مصاد ، هو نفسه الذي يسمو مع المدن الكبيرة في أي مكان ، مع الفارق بالطبع

الدرجة - لا يمكن أن تكون مقياساً للحكم على أمريكا ولا على أهلها - وما هي إلا مدينة كبيرة داخل بلد كبير - ذات معالم خاصة ، وهجة خاصة ، وطريقة خاصة في معالجة الأمور ، شأنها في ذلك كله شأن القاهرة وباريس ولندن وطوكيو وغيرها .

نصف إلى هذا كله أن ذلك الشعور المصاد الذي حققته نيويورك لنفسها قد قوته هي نفسها على مر الزمن ، عن طريق مئات الأفلام والروايات والقصص والأخبار التي بثتها السينما وبنفسه والصحافة الأمريكية . وسائل الإعلام الأمريكية ذاتها تقوى هذا الشعور المصاد على الدوام ، ولا تعمل على علاجه . وهي حانة مريدة - بما يبدو - داخل إطار المدن العالمية - التي تجمع أحلاطاً وأشتاتاً من البشر واللغات والحسابات والثقافات

ومثل هذه المدن الكبيرة - في أي مكان - تكون مصدر قلق وإزعاج لنمط معين من الكتاب ، هو نمط الشعراء - فباريس - على سبيل المثال - كانت تمثل عند شاعرها فيكتور هيجو - في القرن الماضي - « لفياتان » ، ذلك الوحش البحري الحرافي الذي يرمر في « الإنجيل » إلى الشر ، ولندن - على سبيل المثال أيضاً - كانت تمثل عند شاعرها دايلان توماس - في هذا القرن - « عقوبة إعدام » . والقاهرة - على سبيل المثال أخيراً - كانت تمثل بحسب شاعرها أحمد عبد المعطي حجازي « مدينة بلا قلب » . وعلى هذا النحو كانت نيويورك نفسها تمثل عند الشاعر الأمريكي جون بوجان « كابوساً » لم ينفذه منه سوى الصيران إلى بلدته - وبإستثناء هيجو فإن الشعراء الثلاثة الذين يتمون في الأصل إلى هذه المدينة أو قرى ، مما قد يلقى ضوءاً منها على سبيل القلق والازعاج من المدن الكبيرة .

غير أن نيويورك حظيت - خلال هذا القرن بصفة خاصة - برؤية عدد كبير من الشعراء غير الأمريكيين ، وبحيث في استمرارهم والمهم في أن واحد - ومن هذا الاستمرار المهم - إذا صح التعبير - خرجت قصائد كثيرة . ومنها انضمت قصائد ستة شعراء رازوا نيويورك في فترات متتالية ، نفع بين عامي ١٩٢٥ ، ١٩٨١ ، أي في مدى زمني يبلغ ٥٦ عاماً من هذا القرن

أما الشعراء الستة ، فأولهم شاعر نصف أوربي ونصف آسيوي ، هو شاعر الثورة السوفيتية غلاديمير ماياكوفسكي ، وثانيهم شاعر أوربي هو الإسباني فيديريكو لوركا ، وثالثهم شاعر أفريقي هو السنغالي ليوبولد سيجور ، والرابع الثلاثة الباقون عرب ، هم - على التوالي زيارتهم نيويورك - أدونيس والباقي وأنوثة

وأما أساس اختيار هؤلاء الشعراء الستة فيقوم على وحدة الموضوع الذي عالجه في القصائد الست ، كما يقوم - بالية - الثلاثة غير لعرب - على أنهم أبرر من دار نيويورك من أبناء لغاتهم من ناحية . وأنهم أبناء ثقافات متباينة من ناحية أخرى ويعوم

الاحتياط - بالنسبة للثلاثة العرب - على أنهم أبرز من عرب عن زيارته لنيويورك من أبناء العربية من جهة ، وأنهم متباينو الأدب والموقف مع وحدة الثقافة من جهة أخرى . وإذا بدأ الاحتياط متحيزاً للشعراء العرب بحكم عددهم في هذه العينة غير العشوائية ، فذلك أمر مقصود ، أو هو الأساس في المقارنة ، ذلك لأن الدراسة عربية وموجهة للرأي العربية . وإذا بدأ - بعد ذلك - أن أوجه المقارنة تتسع مناقشة الكثير من الموضوعات ، فإن هذه الدراسة ستقتصر على جانبين أو موضوعين أساسيين هما : الخلفية الثقافية ، وبية القصيدة . ومن ثم منصحني ابتداء بموضوع أساسي مهم هو الإقناع أو موسيقى القصيدة . وسر ذلك أن أمام أربع لغات مختلفة كُتبت بها القصائد الست هي : الرومية والإسبانية والفرنسية والعربية . وسبب إهمال اللغتين الأولى كان لا يمر من اللجوء إلى لغة بسيطة ، ولكنها ليست «عربية» التي لم تستطع العثور على النصين الروسي والأسباني فيها ، وإنما هي الإنجليزية التي احترتها وبسطة ، وقد مددنا يعودها ، ولص الفرنسي نفسه حتى لا يشغل أنفسنا بإيقاعه الموسيقي اندامهم ، وقد صحينا به ابتداء .

وقد كنت أحب أن أثبت نصوص القصائد الست في هذا السباق لولا أن هذه النصوص ، أو ثلاثاً منها على وجه التحديد ، تتميز بالطول المفرط . ومن ثم أكتفى بالإشارة إلى مصادرهم^١ راجعاً أن تعمل المقطعات منها - عبر الدراسة - على تقديم صورة موجزة لها . والنصوص الستة بترتيب نشرها هي :

١ - جسر بروكلين لماياكوفسكي (١٩٢٥)

٢ - الفجر للوركا (١٩٤٠) .

٣ - نيويورك لسجور (١٩٥٦) .

٤ - قبر من أجل نيويورك لأدونيس (١٩٧١) .

٥ - قداس جنازي إلى نيويورك لليالي (١٩٧٧) .

٦ - رؤية نيويورك لأني سنة (١٩٨٢) .

وعند هذا الحد نستطيع أن نغني مع الحبيب أو لموضوعين اللذين ستقيم عليهما المقارنة النقدية

أولاً - الخلفية الثقافية

تحيل رائد المكان الجديد - قصراً كان أو مدينة في قصر - أو العرب - إلى استقبال لمكان ومعايشته في ضوء ثقافته العامة والخاصة عادة . أي في ضوء الثقافة العامة - الموروثة والمكتسبة - التي يتحمى إليها بلده ولغته ، وكذلك في ضوء الثقافة الخاصة التي يحصلها لنفسه نفسه . ومن خلال تفاعل الثقافتين تتشكل رؤية الزائر للمكان الجديد أو العريب كما يتشكل موقفه منه . وكل شعر هذا الزائر - العابر عادة - بالعمرة في ذلك المكان ازدادت حليته الثقافية تبعاً ، أي إرداد ظهور ثقافته العامة والخاصة ، وإرداد

كما يمتد عنق الزرافة -
 أقسلق جسر بروكلين
 مكرّناً بالحد ، تواقاً إلى الحياة
 ومثلما يغمد الفنان الخائب عينه الحادة الواهة
 في لوحة للعداء بأحد المتاحف
 أحملق في نيويورك خلال جسر بروكلين
 من السماوات القريبة الغاصة بالنجوم
 هذا الموقف الثقافي الخاص نفسه لحظه ماياكوفسكى بعد ذلك في
 بيت القصيدة حين يقول :

إني فخور بهذا البناء المحدث من الصلب
 فهو تبحر رؤى وتنصيب -
 هاهنا كفاح من أجل البناء ،
 لا من أجل الأسلوب
 في نظام بسيط من الصراويل والصلب

ولكن هذا الإعجاب بنيويورك - المأثرة الهندسية لم يمتع
 الشاعر من طرح ملاحظاته النقدية للحياة في المدينة في غموض ثقافته
 العامة التي تعد الاشتراكية جزءاً منها



الحياة عند البعض بلا قلق
 وعند البعض الآخر نباح طويل
 من أجل صد الرق
 ومن هذه البقعة
 كان العاطلون يقفرون في نهج
 إلى مياه نهر المندسون .

وإذا كان ماياكوفسكى قد عاش وتغلل في مدن كبيرة
 (موسكو وباريس) فلم توح له نيويورك بأنه في مدينة مختلفة كثير
 عن موسكو أو باريس من حيث الصحابة والامتساع . بل لم
 تشره بالحرية المبهمة التي عاهاها لوركا القادم من الريف الأساى
 ومدنه الصغيرة ، ومها عاصمة بلاده (مدريد) التي لم تكن
 تتجاوز المليون نسمة عندما زار نيويورك عام ١٩٢٩ ، أى بعد نحو
 أربع سنوات من زيارة زميله الروسي .

في ذلك العام (١٩٢٩) سافر لوركا إلى أمريكا حيث التحق
 بجامعة كولومب بعد دراسة اللغة الإنجليزية . ولكنه سرعان ما هجر
 الدراسة بعد أسبوع واحد ، لأنه لم يكن ميالاً إلى الانغماس في
 دراسة - فضلاً عن روحه الفنية التي جعلته أميل إلى التحرر من
 كل حد . وطبيعته الريفية التي ربطته بالفضة والبناء والحسية .
 وانطوائته التي شلته إلى ثلاثة الحب والحزن والموت ضد أو
 ديوان أصدره عام ١٩٢١ . فلا عراة إذن أن سفر كل هذه
 العناصر الثقافية العامة والخاصة عن وجهها في نيويورك . وتسببت

انعكاسها على تحركاته وموقفه ، وربما مال عندئذ إلى المقارنة بين
 المكان الذي جاء منه والمكان الذي يرويه ، وربما مال إلى الأبيار
 بمكان ، وربما رفض ذلك المكان لا شعورياً ، وازداد تعلقاً بمكانه
 الأصلي وحباً إليه . وليس في ذلك كله أى تعميم ، فهذا
 ما يكشف عنه جسر أدنى بأسره هو «أدب الرحلات» ، وهذا
 ما تكشف عنه أيضا القصائد الست موضوع دراستنا هنا .

هذه القصائد الست تكشف عن الدور البارز - إن لم يكن
 الحاسم - الذي تلعبه الخلفية الثقافية للشاعر في تحديد رؤيته
 لموضوعه وموقفه الفكري والعاطفي منه . وحتى لا تكون هذه
 الخلفية مسألة مجردة ، فإننا منمنحتن صحة الفرص السابق عن
 طريق بعض العناصر المحددة التي يتم من خلالها تأثير الخلفية الثقافية
 بشاعر على استجابته لموضوعه . وتعبيره عن هذه الاستجابة .
 وهذه العناصر المحددة هي : الرؤية الشعرية . والموقف الفكري ،
 والرموز الخاصة . ثم تناول كل عنصر من هذه العناصر الثلاثة على
 حدة

(أ) الرؤية الشعرية

نقد رأى ماياكوفسكى نيويورك من منظور «الحداثة» التي
 كان يؤمن بها . فقد كان معنوياً بالعصر الحديث وما يمكن أن
 يدرج تحته من تقدم صناعي وأنى . وكان في ذلك كله من أشد
 «تقدير» المستقبلية ، حماساً وكانت «المستقبلية» Futurism
 «ذهب» أسسه عام ١٩٠٩ الإيطالي مارينيتي . وتعنى «تصاوير» بالتقدم
 الصناعي والصناعي والحضاري (سنة إلى الحضرة) والآلى . وروا
 في الآلة - بصفة خاصة - انتصاراً للإسناد على التحالف .
 وخلافاً من الإسراف العاطفي الرومانتيكي أو البرجوازي . وكان
 شعارهم : «سوف نستعفى عن صوته القمر» (١)

ونتيجة هذا الموقف الثقافي الخاص عبر الشاعر عن إعجابه
 لشيد جسر بروكلين الذي دارت حوله القصيدة ، بل إنه أسقط
 معالم نيويورك الأخرى ، واحتصر المدينة في ذلك الجسر الذي
 فتح عام ١٨٨٣ . وكان يعد في عصره إحدى عجائب الهندسة .
 يقول ماياكوفسكى في صور متتالية ، معبرا عن الحس من
 خلال ذلك الموقف الثقافي الخاص :

مثلاً يدخل المزمع الورع كمينه
 ويبحر الناس في زرافة دبر
 عارية وبسيطة .

أضغ قدمي بتواضع
 على جسر بروكلين -

عند حلول غيمة الغروب الكثيرة .

ومثلما يفتحم الفارسي مدينة تحولت إلى أطلال
 وهو يعنى مدنها تمتد هويته إلى أعلى

في إحساسه ورؤيته للمدينة الكبيرة التي زارها وأقام فيها بعض لوقت، ولكنه رفضها في قصيدته هذه التي عتونها باسم «العصر» وهو اسم ذو دلالة بارزة في شعره، من حيث تعبيره عن عشقه للطبيعة، وعناصر الحسية الفياضة، فهو قد رأى نيويورك من منظور «العصر» الذي كان يرى به ريف بلاده وطبيعتها السحبة، ولكن:

فجر نيويورك تلفة أربعة أعمدة من الرجل،
وأعصار من الحمام الأسود يجرى في المياه الممتدة،
فجر نيويورك ينوح عبر السلام الضخمة
باحثاً بين الخراف عن الزهور البرية
للأرض المرسومة
إن الفجر يقبل ولا يستطيع في الفهم أحد
لأنه ليس ثمة صباح ولا رجاء ممكنان

هذا الاستهلال يعلن لوركا رصده لنيويورك. ولكن الرصد لا يدعو إلى المقارنة بين نيويورك ومدن بلاده، ولا يشعره بالحزن إلى وطنه، وإنما يسرى في القصيدة من أولها إلى آخرها من خلال التصوير النقدي والملاحظات الحادة، كما رأينا في المطلع السابق. فلنقود عند الشاعر تألي:

... في أسراب هاجمة
فتخترق الأطلال المشردين وقلوبهم
وأول الخارجين في الفجر يلهمون من الأعماق
أنه لن يكون ثمة فردوس،
ولا حب طبيعي
إنهم يعرفون أنهم فاهيون
إلى وحل الأرقام والفرائين
إلى ألعاب غير لعبة وعرق غير مشعر.

ونخصي رؤية الشاعر النقدية على هذا النحو حتى ينهي هذه القصيدة القصيرة بقوله:

إن الأغلال وألوان الضجيج تدفن الضوء
في تحد لأحياء فيه
تعد قوامه العلم الميت الخلدور.
وعبر الضواحي تريح الجموع الموقدة،
كانها تحت على التمر من سظام سفينة دعاء!

غير أن هذه الرؤية الراضة - أو النقدية على أقل تقدير - تعنى في صميمها الشعور بالغرابة، فالرصد تمير عن القرية، وأساس التحيز إلى الوطن، حتى لو لم يأت التعبير عن هذا الحيز مباشراً. وإذا بدأ هذا الرصد اتحادياً ذا بعد واحد فهذا هو بعد القصيدة العائية - في الغالب - التي تعبر عن ددمات التجربة الواحدة في محبة لشاعر

وإذا انتقلنا من هذه الرؤية الراضة لنيويورك عند لوركا إلى رؤية سنجور لها في قصيدته «نيويورك»، طالعنا خلعة نقدية مختلفة، ومن ثم رؤية شعرية مختلفة كذلك. فسنجور نشأ في ظل ثقافة أفريقية توحد بين الإنسان والطبيعة، وتعد عصره من عناصرها، وترتبطه بالإيقاع والمحف. ثم اكتسب سنجور ثقافة أوروبية - فرنسية بوجه خاص - تفرق بين الأبيض والأسود، ولكنها تدعو الأسود إلى الدوبان والاندماج في الأبيض، ويخرج سنجور من هذا التناقض بالمصالحة والتوفيق بين الأسود والأبيض، وصار ذلك عنده موقفاً فكرياً عبر عنه في كتاباته التي أعقبت الحرب العالمية الثانية.

لقد رار سنجور نيويورك في مطامع الحسبيات وقت تعاقم المشكلة العنصرية في أمريكا كلها، ورآها من منظور المثقف الأسود، فقد سبقها إلى عقله وقلبه صور المظالم التي يلقاها أبناء جلدته بين ظهريتها، لا لسبب إلا للوهم. ورأى في نيويورك - منذ البداية - صورتين متناقضتين مقزعتين: صورة الأبيض الذي أقام بناء صحواً من الناطحات والحسور، ولكنه يصرع قلبه من الرحمة والإنسانية، وصورة الأسود الذي يعيش على العذاب - حذاب اللون - ولكنه يحمل قلباً كبيراً وكبيراً في آن واحد. وينقل سنجور هاتين الصورتين على سبيل المقارنة. ويبدأ بالصورة الأولى المهيمنة للشحكة، محاطاً بالمدينة بقوله:

إن طموحك أصغر مشرب بالخضرة مثل الكبريت
وأبراجك شاحبة (رؤوسها تصفق السماء)
والناطحات تصد الزواج بعطالاتها الصلبة
وطلاتها الجعري المتأكل.
ليس أكثر من أسبوعين على أرصفة مانهاتان
.. ثم تنفض عليك الحمى في نهاية الأسبوع الثالث
انقراض الفهد.

أسبوعان بلا يد ولا مرعى، تساقط فيها
طيور الحورية فجأة،
تحت رماد البيوت.

ليس ثمة ضحكة ترسم على وجه طفل
يمكن أن أصع يده في يدي،
ليس ثمة صدر أم. والسيقان مغطاة بالنابلون.
سيقان وصدر بلا عرق ولا رائحة.
ليس ثمة كلمة عطوف لأن الأنواء بلا شفاء
والقلوب الصناعية تشتري بالتغد

ليال من الأرق قضيتها فيك يامانهاتان،
وأنا معذب بالبركان الحمقاء،
على حين تعوى أبواق السيارات طوال ساعات الراحة

ثم تظري مياه انجاري مظاهر الحب الصحية
مثل جثث الأطفال على سمر أصابه الفيضان .

وهكذا يضمن ستجور نيويورك في النصب . فإهاتك هي
الجزيرة الكبيرة التي تقع فيها أعنى وأبرز معالم المدينة المملوكة جميعا
لبصر . وفيها مركز التجارة والمال وأصحم الناطحات ، وفيها
أيضا وسط المدينة . والصورة المصادرة لها هي هارلم ، ذلك الحي
الأسود ، حي الزوج المشهور ، الذي يقع بين شارعى ١١٠ ،
١٥٥ شرق الشارع الخامس ونهر هارلم . وهذه الصورة المصادرة
يرسمها سيجور بانباج شديد في المقطع الثاني من قصيدته
العنونة :

رأيت هارلم نهمهم بأصوات وألوان وزينة
ودوائح بعادة

... رأيتهم يعدون العدة وقت الغروب لمهرجان الليل ،
والليل عتدى أصدى من النهار .
... هارلم يا هارلم ! رأيت هارلم يا هارلم !
سبما يهب من الأرضة التي حررتها الأقدام العارية
وهي تنأرجح .

رأيت أمواجاً من الحرير وهوذا كرفوس الخراب :
وبلبات من الزبايق والأقنعة الخرابية
... رأيت السماء في المساء

تساقط منها زهور القطر
وأجحة الملائكة وریشات السحرة .
أصغى يا نيويورك ، أصغى إلى صوت الذكورة فبك
الذى قد من الحساس .
صوت آلة الأوبوا فبك ، حزن دموعك المقهورة .
التي تتساقط بقعا كبيرة من الدم
أصغى إلى غفقى قلبك المنجورى الآلى من بعيد ..

ومن تصاد الصورتين يخرج الشاعر شعاعا للنقص . يدعو
نيويورك بصورتها البيضاء إلى التلاقي مع صورتها السوداء والذويان
٧٧

دعى الدم الأسود يجرى في دمك
حتى يمسح الصدا عن مفاصلك الصلبة :
كأنه ريت الحياة

حتى يعود ما كان في غابر الزمان
ويتحقق الوحدة والوفاق
بين الأسد والنور والشجرة
ويرتبط الفكر بالعمل والأذن بالقلب
والإشارة بالهوى

إنه لا يتأذى أبناء حلفته إلى الثورة ، ولكنه يتأذى نيويورك
اليضاء إلى الرجوع للحق . ولأنه أسود كان مطلقا أن يرى
نيويورك السوداء ، وأن يفهمها ، وأن يحمل قصبتها ، وأن يدق
ناقوس الخطر أمام مانهاتان الظالم أهلها لأهل هارلم .

وإذا كانت رؤية الشعراء الثلاثة مختلفي الصفات لنيويورك قد
تابنت ، كما رأينا ، فقد توأمت كثيرا رؤية الشعراء الآخرين
الثلاثة العرب : واحداث ، أو كادت أن تتحد مع رؤية لوركا
السابقة ، أى الرقص . ولكن كيف كان هذا الاتحاد في رؤية ؟
وكيف أفضى إلى الرقص ؟ لقد اجتمع الشعراء العرب الثلاثة -
أدونيس والبياتي وأبو سة - على رؤية نيويورك من منظور عرف
واحد تقريبا . فإ ذلك المنظور ؟

كان أدونيس أسبق الشعراء الثلاثة إلى زيارة نيويورك والكتابة
عنها : فقد زارها - كما يستدل من بيانه في آخر القصيدة - في
ربيع ١٩٧١ ، وكتب القصيدة في « نيويورك » و« بكيا » في الفترة
من ٢٥ آذار (مارس) إلى ١٥ أيار (مايو) من ذلك العام . وهو
يقع رؤيته للمدينة على أساس أن نيويورك تمثل الحصار العنيفة
الراسيالية على وجه الأرض

حصارة بأربعة أرجل ، كل جهة قتل وطريق إلى القتل ،
وفي المسافات أنهن اللعرق .

ثم يستمر الشاعر فيقدم ما يمكن أن يسمى المعالم المعرفية
لنيويورك ، وهي هنا المعالم السياحية المشهورة ، ولكن من منظوره
الخاص بـ نيويورك عنده امرأة يمثلها تمثال الحرية :

في يد ترفع حرقة يسبحها الحرية
ورق نسجه التاريخ ، وفي يد
نحقى طفلة اسمها الأرض

وهي أيضا جسد بلون الأسفلت ، وجهها شباك مغنى ،
لا يجد الشاعر من يفتحه ، لا الشاعر وولت وبنان (ابن نيويورك
في القرن الماضي) ولا جسر بروكلين الذي سبق أن استوقف
مايا كوفسكى . وفتح به معانيق كثيرة . بل إن أدونيس لا يجد
الحسر يعزل بين وبنان وورول سنريث (حيى) لغال بين
الورقة - العشب (إشارة إلى عنوان ديوان وبنان المشهور
أوراق من العشب) والورقة الدولار

إن أدونيس هنا يرى نيويورك على هيئة لوحة بصوف بأبعادها
عوي يتقل بعد ذلك إلى المعالم الأخرى المشهورة للوحة فيجعل منها
ما يشبه المأثور التي يدور حوها ، أو عايشة الإشارات أو المؤثرات
التي تستدعى محروم الصور وندود العمل عده . فهو يتوقف عده
عكس أن يسمى - أو ماسما هو في الواقع - محور نيويورك -
هارلم - ويستدعى في توقيعه سمر الهندسبون (اشهر أشهر اندسبون)
سبق أن استدعاه مايا كوفسكى خطأ) وعنده صور البؤس التي
ترفع من حي الزنوج (هارلم) ومثلها وقع مايا كوفسكى في حف
الخلط بين سمرى اندسبون والنهر الشرقى حين صور انتحار المعاطين

وربما حجته هذه الخريطة عن الرؤية الحرة لنيويورك ، هي
تحكمها وتوجهها :

وأعرف : نيويورك ، لك في بلادى الرواق والسرير ،
الكروى والرأس . وكل شيء للبحر : النهار والليل
حجر مكة وماء دجلة ...

ومع ذلك أيضا فهو دائم العودة إلى فكرة امرأة ابنى بنيتل
نيويورك فيها

امرأة من القش والسرير يتأرجح بين الفراغ والفراغ

ولعل فكرة المدينة - المرأة التي سيطرت على رؤية الشاعر
لنيويورك - قد حددت إلى درجة بعيدة هوية الشاعر وحلته
الثقافية ، فالمرأة هنا متاع كما هي في الثقافة العربية العامة ، وهي
أيضا هدف للغزو والاحتكام كما هي في ثقافة الشاعر الخاصة
والجغرافيا التي يتحرك عليها الشعر فوق خريطة نيويورك وحولها ،
دائمة الخدب للجغرافيا العربية ، ودائمة الاستدعاء لمقارنة
والإدانة لكل من نيويورك والوطن العربي سواء بسواء . أما
الاستثناء الوحيد هنا فهو « هارلم » - الحى الذى وجد فيه لشاعر
عوضه عن العطف والفساد مثلا عمل مسحور

أنت المحافة المحور وجه نيويورك

أنت العاصف لتأخذها كالورقة وترمها

هارلم ، نيويورك تختصر وأنت الساعة .

هذه أبيات تذكرنا على الفور بأبيات سنجور عن هارلم . أما
أدوبس فدعه متيقظ لكثير من مفردات التراث العربى في الحرية
والمساواة (على بن محمد صاحب ثورة الزنج . والسرير . وغرورة
بن الورد وأبو العلاء المعرى) مثلا هو متيقظ لكثير من مفردات
التراث الإنسانى في الحرية والمساواة أيضا (ماركس . وبيبي .
وماوتسى تونج . وهوشى منه . وليسكول . وريبان) . وهو
ستتحد هؤلاء جميعا أن يهوا لتحدة نيويورك ابنى تستعصى على
الإصلاح . ويصطفه إلى الخروج منها كما يخرج من سرير على حد
قوله ، والعودة إلى بيروت «وردة السلام والرمس» ليتورخ فيها بين
أحيائها وماسها .

وهكذا يمكن القول إن رؤية أدوبس لنيويورك كدت من
منظور عربى واضح . وأنها استدعت الخلفية الثقافية (العممة
والخاصة) للشاعر . وأيقظتها . ومع ذلك يمكن القول أيضا ،
هذه الرؤية راعية وهجائية . وليست نقية محسب وبذلك
تتشرك في سمعة أسامية مع رؤية لوركا السابقة . على الرغم من
استلاب الناول والخلفية الثقافية كما تبين في هذا العرض .

لقد توقف طويلا أمام قصيدة أدوبس هذه تسيب أسمين .
أوجى أب أصول القصائد است موضوع هذه الدراسة إن . لكن
أطول ماكتب من قصائد عن نيويورك . وآخر أب طرحت
الكثير من الرموز والمفردات الثقافية ولشعرية ابنى مسجد ك صدى

من فوق جسر بروكلين (الذى يقع على النهر الشرقى لا الهندسون)
وقع أدوبس هنا في الخطأ ذاته ، فحى هارلم - من الناحية
الجغرافية - أقرب إلى النهر الشرقى منه إلى الهندسون ، بل أقرب إلى
نهر هارلم . لدى بصر بين النهرين الكبيرين اللذين يختصان
بحرية مساهاتان ولكن حصا لشاعرين في النهاية ليس شعريا ولا
فادحا ، وهو خطأ الغراء عموما .

ويتنقل أدوبس إلى محور آخر في لوحة المدينة التي يراها بعين
عربية . ويسميه «نيويورك - ماديسون - بارك امبيو -
هارلم» . ومرة أخرى يجد المحور الذى صنعه لا علاقة جغرافية له
بغرفة المدينة . فشارعا ماديسون وبارك امبيو المتوازيان جنوب
النهر الرئيسى (ستراتل بارك) لا يصبان في حى هارلم (شرق
النهر) ، ولا يؤديان إليه مباشرة . ومرة أخرى أوقع الشاعر نفسه
في خطأ جغرافى بغير داع . ومن ثم علينا أن نتابع رؤيته للمدينة من
واقع الجغرافيا الخاصة التي خلقها لها . فثمة علاقة بالطبع بين
مفردات محور لوحة ، ويمكن أن نوجد علاقة بين أى شارع في
نيويورك وحى هارلم على أساس اللون ، إذا أخذنا برؤية مسجور
السابقة . أو على أساس التضاد كما رآه أدوبس . وفي هذا المحور -
على أية حال - يواجهنا عند أدوبس .

كسل يشبه العمل ، وعمل يشبه الكسل .

القلوب ممتلئة بمسحور

والأبدى متفوعة فضا

ومن أكاداس القدرة وأقنعة الإمبارستيت :

يعلم التاريخ روائح قتلى صفائح صفائح .

ولو أن الشاعر ادحر «أقنعة الإمبارستيت» للمحور التالى :
«نيويورك - بول ستريت - الشارع ١٢٥ - الشارع الخامس»
لكان أفضل ، لأن الإمبارستيت ، أعلى ناطحات المدينة . تقع
على الشارع الخامس والشارع ١٣٤ . وفي ذلك المحور الأخير
نواجهنا نيويورك في رؤية تقوم على أسطورة مبدورا البيوانية

شبح مبدورى يرتفع بين الكنف والكنف

سوق العيد من كل جس . بشر يحبون كالباقات

في الحدائق الزجاجية

ومع ذلك في نيويورك تعيد الشاعر إلى بيروت . ونحركه داخل
نيويورك وخارجها بعيدا إلى خريطة بلاده التي تمسش في رأسه .
وتغير صله وثيقة بها وبين خريطة نيويورك .

رئت

الخريطة العربية فرسا تجر جر خطوطها

والزمن يهبط كالخروج نحو القبر

أو نحو الظل الأكثر عتمة . نحو النار المنطفئة ..

واصحا في القصيدتين العرييتين الآخرين . وسعود إلى هذه الرموز
والمفردات عند الحديث عن موضوع الرموز الخاصة في القصائد
السب

وإذا كان أدونيس قد رار نيويورك في مطالع السبعينيات ،
فقد رارها الياني في حواشيها تقريبا ، في القصيدتين نحو ست
سوات ، كما يكشف عن ذلك تاريخ كتابة الأخيرة (٩ مارس
١٩٧٧) وإذا كان أدونيس قد أقام في قصيدته السابقة قرا
نيويورك معها قبل هودنه إلى بيروت ، فقد شاطره الياني وأقام
في قصيدته قداسا جنازيا له . وإذا كان القداس الجنازي يعنى
الصلاة على الميت بما يسكن روحه فقد قصد الياني - في معارفة
من معارفاته الشعرية - أن يزجج روح المدينة التي عددا مع زميله
مدينة

نيويورك في رؤية الياني

وحش حجرى يترع فوق الفولاذ المسنون .
بعين واحدة يرنو ليل التقرب بطلقات رصاص ،
بنفث في وجه الحجر دهانا . يشب في لحم الساعات
محالبه . ينمطى فوق رغاء الأصوات المسحوقه ..

وهي وحش بسى ع

غامورة في القرن العشرين

وسادوم

المجهول المعلوم

للأجساد البشرية في غلب الليل المهزوم .

ولكن المحرما المكاتبه التي تحرك فيها الياني أنصأ بكثير من
جغرافيا الرؤية الأدوبسية إذا صح التعبير ، فهو لا يذكر في هذه
المحرما الخاصة التي اصطلمها سوى ثلاثة معالم على وجه
التحديد ، وهي الشارع الخامس - وهارلم ، ونمثال الحربة .
وهذه المعالم أشبه بمحاورة الرؤية التي ترسم لوحة الوحش في مفتح
«قصيدة (مثاب الحربة) والظلام (الشارع الخامس) وصراع
الألوان (هارلم) وبؤس الحياة التي أصرقها طوفان شرى مهزوم .
لا يعرف الحب لأن (الحب دهان) ، والجنس «مأجور» ،
والحرمة بالنقد ، و ..

في نقطة ضوء ، والت وشمس ،

يبحث عن أمريكا في أمريكا .

من يبكى بين محال هذا الوحش الضارى . من ؟

ب - شعر يرى دنث الوحش الحجرى (مثال الحرية)
الرمض قرب البحر ، بعد نفود الصراخين ونقرأ طالعه في سفر
رؤيا

بعضار دمرى يظهر فوق الكرة الأرضية . مصحوبا

ماخرات وبالرعد ، فصيح هذا الليل هارا والأسود أبيض
والأصفر أحمر
والأبيض أسود
والأحمر أصفر

وطيور من نار وحديد ، تتأصل هذا الوجع الأكبر .

ومع ذلك فالشاعر - بعد هذه الصورة الخبيثة التي لم يذكر
فيها مثال الحرية باسمه - سبى القصيدة برثاء محترق يؤكد فيه سوء
سفر الرؤيا

أرثى للطفوان البشرى المهزوم وكهان الميكال .

ومثلا كان القبر الذى رسمه أدونيس تقديريا بهم ولا يبر .
كان القداس الجنازى الذى خطه الياني . ولكن هذه الرؤية
اليانية للمدينة لا تستدعى شيئا من مقارنة أو شيئا من حلقة ثقافية
على نحو مباشر كما حدث مع أدونيس ، فالخلفية الثقافية يسرى
بعدها الخاص داخل القصيدة دون إفصاح أو تعبير مباشر ، ذلك
لأن الشاعر هنا يعلن - رمعه - الذى سبق أن أعده مرر -
للرأسمالية التي تمثلها نيويورك . ويرى في هذه الرأسمالية عودية
واستعلالا وقتلا .. كل ذلك يأتي في صورة جريئة مبهمة موحية . مثل
صورة الوحش الذى «بعد نفود الصراخين» . ولكن الشعور بالحرية
الذى يسرى داخل القصيدة أيضا ، أساسه الرؤية الراقصة التي
قابل بها لوركا وأدونيس نيويورك ، وأبقت فيها كل عناصر
المسجد والنقد والتجريح والتجريم ، على العكس من ما كوسكى
الذى سقى على لبلاء إذا صح التعبير ، وسجور الذى غاب
بالدمج والتدوين بين نصي المدينة ، الأبيض والأسود .

على هذا النحو من الرؤية المفجائية ، كتب أبوسنة قصيدته
«رؤية نيويورك» التي كتبها في ٢٤ مارس ١٩٨١ ، أى بعد نحو
أربع سوات من قصيدة الياني ، وعشر سوات من قصيدة
أدونيس ، كما كتبت بعد هودنه من رهرة لأمریکا في «الأشهر
الأخيرة من العام السابق على تاريخ الكتابة» ومدد لنحطة لى
درجت فيها الطائرة على أرض المطار في نيويورك والشاعر يتأهب
للجاء حتى قبل أن يرى المدينة ، في صورة ذهنية في العذب :

توقفت وانفتح الفضاء

على جزيرة الرياح والصراخ والأصواء

مساحة شاسعة الأعاء

من الزمان والمكان

وهذه نيويورك

تقرأ الطالع في النجوم

وهذه نيويورك

تختد في الغيوم

هاكية من الحديد والراح والأسلاك

تستطيع أن تمتح ديوان «أوراق من المشب» في أي مكان فيه تقريباً ونجد إشارة لمعركة وبتان الأساسية عن الشاعر كصغير كوني ، فإن نقطة انطلاق أي قارئ لويتان هي قصيدته «عينة من»^(٣) . وإذا كانت هذه القصيدة الطويلة التي تجمع بين العائنة والمحمية قد امتلأت بكثير من صور الانحطاط في الدوق ، والسماجة في التعبير ، والإملال في التكرار ، والتباهي الفارغ ، فقد تضمنت مقبرة على متابعة التفاصيل الصغيرة بدقة تميز وبتان في أفضل حالاته ، وإحساساً بعدم الثقة بالنفس والوحدة^(٤) . وقد سبق أن درس باحث مصري ، هو الدكتور عبد الوهاب المسيري ، شعر وبتان وكتب عنه رسالة دكتوراه قدمها إلى جامعة «ريجنز» في أمريكا . وفي هذه الرسالة خرج بأن وبتان لم يكن في يوم من الأيام شاعراً إنسانياً كبيراً أو شاعراً ديموقراطياً ، ولكنه كان في قرارة نفسه وشعره شاعراً معادياً للإنسانية والتاريخ والتقدم^(٥) .

وحتى إذا عدنا أدوبس في استنجاهه بويتان ، فلا أحسب أن الشاعرين التاليين كانا محققين في تفيد زميلهما . فهل خلا الشعر الأمريكي وخلت نيويورك من الشعراء حتى لم يبق سوى وبتان ؟ أليس في جيمس رسل لويل ، وروبرت فروست ، وإزرا باوند ، وكمنجز ، وكارلوس وليامز ، وروبرت لويل ، ولانجستون هيوز - على سبيل المثال - ما يفي بأغراض شعرائنا حتى في رؤيتهم المهاجرة الراصة لنيويورك ؟ ولكن الأمر - كما قلت - هو أن اسم وبتان استقر في أذهان شعرائنا برومانتيكيته وذاتية أكثر مما استقر أي اسم آخر !

على أية حال ، لقد مضى أبوسنة في رؤيته لنيويورك ، فأضاف نثال الحرية إلى الصورة التي رسمها لمدينة

رأيت هناك عند نهر هدسون الخالم الخزين

مستظلاً هذه التساؤلات

نظرها الميون

... رأيت بمجمل من أسلتي

ودعته تلوح في الخلقون

.... تركته يربو بلا مبالاة إلى النهر القديم

منظوماً كأنه يشيم

وبالرغم من أن نثال الحرية - المرأة هد أدوبس ول الواقع ، والوحش هد البياني - يربص في جزيرة الحرية الصغيرة داخل ميناء نيويورك ، وداخل مصب الهدسون لا عند الهدسون كما تصوره الشاعر ، ولا يربو إلى النهر القديم وإنما يربو إلى البحر الواسع ، فإن الشاعر لم يصف برؤيته هذه أي جديد لرؤية صاحبه السابق ، تماماً مثلاً لم يصف البياني أي جديد إلى رؤية أدونيس . وبذلك تصبح رؤية الأخير أشبه بالرؤية الأم التي ريت رؤية الآخرين وأدائها في ظلكها على نحو آخر حتى مع اختلاف الرؤى الرية في الصورة والتعبير ، فالبياني يرى نيويورك مدينة بلا

وعلى الرغم من أن نيويورك قد حبتها الحصار الحديثة بسطة واسعة في التكنولوجيا، تحرم النازل من الطائرة الإحساس بانفتاح الفضاء ، لما تبعه له من الانتقال من مطل الطائرة إلى قلب المطار عن طريق أنبوب لا يرى منه الفضاء ، فمن الواضح أن الشاعر عامل هذه التكنولوجيا المتقدمة كما يعامل مطار القاهرة حين يحيط الفضاء بالمسافر فور نزوله من الطائرة . ومع ذلك ، أي مع انخفاء الفضاء ، واستحالة رؤية نيويورك إلا بعد الخروج من المطار ، وعدم محاولة الشاعر رؤية المدينة من أعلى قبل هبوط الطائرة ، فاشعر مستعد هذه الرؤية الراصة بإشاراته المتألفة حول جزيرة الرياح والصراخ الخ .

إن الشاعر لا يرى نيويورك تقرأ الطالع في النجوم محسب - بما يذكرها بصورة قديمة نثال الحرية لطالعه في سفر الرؤيا عند البياني - وإنما يراها أيضاً ما كينة صحنمة وتراكما من الأرقام فوق شاشة رقراء ، ويرى عند بابها الشروق مضرباً على شواطئ العروب ، يوقظ ذلك فيه حلمته الثقافية :

تشردت هوى الشربة الأعماق

ما بين وجه البدر والهاق

ومثلاً استنجد أدوبس بوالث وبتان ، ورأه البياني يبحث عن أمريكا في أمريكا ، يجد أبوسنة يسأل نيويورك عن شاعر الحرية القديم .

شاعر مهائن والنجوم

سألها عن والث وبتان العظيم

ولكن الجواب سرعان ما يأتيه مؤكداً أن شاعر المدينة لم يعد وبتان ، وإنما أصبح ما كينة عالية الرين ، نخرج الأوراق الحصراء من فئة الدولار ، ما كينة صرف الدولار هي شاعرة المدينة ، ومدينة نفسها «مدينة القيامة» ، وفي مثل مدينة القيامة هذه يقال له - والصورة حيلة هنا - إنها بناطحاتها الشاهقة :

..... محاولة

لله ذلك الفراغ بين الأرض والسماء

ومع ذلك يجده صوت «ويتان العظيم» يصحح له فكرة القيامة بأنها «فقط علامة» . وكان وبتان - هنا - هو عكار الشاعر العربي ، يظهر في القصائد الثلاث ، يوقظه أدوبس ليسر إليه بالكثير مما رآه في مدينته ، ويتذكره البياني ، ويسأل عنه أبو سنة ، وما أحسب ذلك الحرص التكرار على وبتان إلا جزءاً من الخلفية الثقافية العامة للشاعر العربي للعصر ، الذي استقر في وجدنه ودمه - من خلال الترحلات المتسرة والتعميمات الإعلامية - أن وبتان شاعر إنساني عظيم . وما كان وبتان على شيء من الإنسانية العظيمة ، شعره - بشهادة دارسيه من أهله - دنى إلى أهد حدود الذاتية التي هي تقبص الإنسانية . ومع أنك

العمل الشعري من موقف فكري حتى لو كان هذا الموقف متناقضا أو مهوررا .

وقد كان الموقف الفكري لماياكوفسكى واصحا منذ بدايه قصيدته حتى لم لا يعرف أن صاحبها سوفيتي . فهو يستهل قصيدته بقوله .

أطلق يا كوليدج صبحه فرح !
فأنا أيضا لن أذخر الكلمات
عن الأشياء الحميلة
وليحمر وجهك خجلا من مدبجي
ليحمر وجهك احمرار رابتنا ،
مها كنت تمثل
ولايات أمريكية متحلة

فهو هنا يخاطب كالفن كوليدج رئيس الولايات المتحدة (عن الحزب الجمهوري) في الفترة من ١٩٢٤ إلى ١٩٢٨ ، أي رئيسها وقت زيارة الشاعر لنيويورك . وهو - أيضا - يعبر في الأبيات السابقة عن موقفه الفكري من حيث الهوية الوطنية (كشاعر سوفيتي أحمر الزاية) والهوية الثقافية (كشاعر مستقبل معجب بحجر المدينة) . وهذا الموقف الفكري المحدد عبر الشاعر عن رؤيته للمدينة بيرررض أو هجاء ، على العكس من لوركا الذي لم يكن رصه تعبيرا عن موقف فكري محدد في الحقيقة ، بمقدار ما كان تعبيرا عن موقف عاطفي أقرب إلى موقف الرومانتيكيين من الطبيعة . فالموقف الفكري للوركا هنا - برغم عدم وضوحه أو تحديده - يسرى في القصيدة كلها ، ويصبح مصادا لموقف ماياكوفسكى ، على الرغم من صدورهما معا عن فكر واحد هو الماركسية . ومع أن ماركسية لوركا كانت محتلطة في ذلك الوقت بالسيرالية إلى حد بالغ ، فقد كانت - معا - محتلتين برومانتيكية ريفية إذا صح التعبير . ومن هذا المحيط الذي قد يبدو غير متجانس رأى أمريكا ونيويورك . وربما نكشف عن ذلك الأبيات التالية من قصيدة أخرى له بعنوان «أعنية إلى والت ويتان» ، وهي قصيدة طويلة هجا فيها ويتان المعجوز ، ونعى عليه فيها انعطاطه وشذوذه الجنسي واصداه للشباب . وفي خاتمتها قال عاطفا ويتان :

نم ، فلا شيء باق
إن رفعة الجملوان نهر المراعى .

وأمریکا تفرق نفسها في فيضان الآلات والدموع
إلى أريد الريح القوية لأعمق الليالي
أن تذرو الزهور والكلمات من القبر
الذي تمتد فيه فأنا ،
وأن يعلن صبي أسود

حبال ولا أمان ولا حب ولا حرية ، تمثل وجعا أكبر لطوفان بشرى مهروم . وأبوسة يراها مدينة آلات وخصاص وأنغام لا تعرف الربيع ولا الشعر وتشرق على القيامة . وكل هذه رؤى خرجت - كي يخرج محضو الشاعر - من عبادة رؤية أدونيس المركبة لمستغنية إذا صح التعبير ، بلا أي جديد أو إضافة سوى في لصور الخفية

إن الرؤى العربية الثلاث هنا ، تمثل الخلفية الثقافية العربية تمثيلا صادقا إلى حد كبير . هذه الخلفية تميل - كما كشفت القصائد الثلاث - إلى التسميم والتجريد ، وإهمال التفاصيل الصغيرة الموحية ، والوقوف عند العلامات الكبيرة الضخمة ، كأن يهتم الشاعر الذي يزور نيويورك بالتناطحات والشوارع الكبيرة وثمان الحرية وهارلم وقرية جريمتش وغيرها ، دون أن يلقى بالا إلى التفاصيل الصغيرة التي قد تقع عليها العين أو الخواص الأخرى ، فتصيب إلى رصيد الإنسان خبرة جديدة . وهذه الخلفية أيضا تميل - كما حدث هنا - إلى الرومانتيكية ، كأن تصبح نيويورك مدينة محبة محسب ، يتجول فيها الشاعر مدعورا على الدوام ، فإذا صدقنا دعره لم نصدق أنه مر بكل تلك المنعجات التي صورها ثم عاد سليا ليكتب قصيدته ، أو كأن تصبح نيويورك هي «المنشعب» الذي يعلق عليه جميع انفعالات السلبية ، بل كأن تتجسد جدلية الحياة . وتصبح نيويورك ذات بعد واحد سلا - وهو الغالب - أو إيجابا ، هجاء أو مدبجا

وعلى العكس من هذا كله كانت «توبة» شاعر مثل ماياكوفسكى الذي تسلح برؤية واقعية لم تفرغه من المدينة لصحمة ، وإنما جعلته يتعامل مع هذه المدينة بصفتها تجربة حضارية حديثة لها مألها وعلمها ما عليها ، شأن أية تجربة حضارية حديثة أخرى . في حين كان لوركا في رؤياه أقرب إلى شراننا من حيث الخلفية الثقافية . أما سحور مكان في رؤياه لنيويورك وسطا بين ماياكوفسكى والآخرين مجتمعين . فهو لم يرق رصه لنيويورك على انفعالات شخصية سلبية ، وإنما تعامل معها كاتين - بالشي لا بالمولد - لمدينة كبيرة ، ورآها في ضوء قصيدة محددة هي قضية الصراع بين الأبيض والأسود . والشراء الثلاثة معا - ماياكوفسكى ولوركا وسحور - لم يشغلهم كثيرا ما شغل شراننا من علامات المدينة ومعالمها الفخرامية والساحية التي اتعدوها مدخل أساسية لرؤيتهم لها

(ب) الموقف الفكري

يسمى الموقف الفكري للشاعر إلى ثقافته الخاصة - أو حليته الثقافية الخاصة - أساسا ، وفي ضوء هذا الموقف يرى الموصوع أو الفكرة التي يعالجها في شعره . ولا يظهر موقف الشاعر الفكري على نحو مباشر في بيت أو صورة بالضرورة ، وإنما قد يسرى داخل عمله ولا يبين إلا للمتلأمل لعمله . وفي الحالتين لا يمكن أن يخلو

للبيض عابدى الذهب

حلول حكم كوز الذرة (١)

إن لوركا يرفض مجتمع الآلات وعابدى الذهب ، ويعصل عليه مجتمع الطبيعة والعلاقات البسيطة المتحررة من قيود المال والاستغلال . وهذا هو موقفه المعكرو كما تكشف عنه قصيدته «المحر» ، التي يرى فيها نيويورك ملطحة من الجهات الأربع بالظلام والطين والعص . وفي ضوء هذا الموقف المعكرو قام رفضه الهجاء للمدينة /العلاقات ، لا المدينة /المحرابا . ولكن الذى بطالع شعر لوركا الآخر - حتى في ديوانه «شاعر في نيويورك» - يشعر بأن صاحبه يعادى المدينة الكبيرة ، ويميل إلى الطبيعة ولربيف . وهذا نصه - في النهاية - موقف رومانتيكى .

وعلى العكس من لوركا كان موقف مسجور واقعا . وإذا كانا يشتركان في تعاطفهما القلبي مع الروح . وبعضها لأصرار الحصار المدينة كما تمثل في المدينة الكبيرة ، فإن مسجور يفرق عن زميله بعد ذلك ولا يشاركه رومانتيكيته . فهو لا يرفض نيويورك كما يرفض لوركا ، وإنما يرفض أن تكون نيويورك ساحة قتال . لئلا يحسه . ويحدد الدواء الواقعى في ذوبان البيض والسود فيها . «مى مدينة - كمثلة لدولة كبيرة - نحتاج إلى الأسوة حاجتها إلى الأبيض ، ونحتاج إلى الوحدة بين الفكر والعمل» .

وعلى العكس أيضا من هذا الموقف المعكرو الواقعى نجد موقف الشعراء العرب الثلاثة موقفا رومانتيكيا تقليديا شيئا بموقف لوركا ، على الرغم من أن الشعراء الثلاثة قد تجاوزوا هذا الموقف في كثير من أشعارهم الأخرى . ولكن يبدو أن الشريان الرومانتيكى الكامن في ثقافتنا كان أقوى من أن يضيق عليه . ولا سيما في حالة الغربة التي تستفر مثل هذا الشريان الكامن . وفي الوقت نفسه - أى مع تحرك هذا الشريان وبشاطه - تتحرك - أيضا - الحنية أو الثقافة الخاصة للشاعر . وهي ثقافة غدت - بلا شك - شكوك كثيرة مصادرة في مجال السياسة حول نيويورك التي تمثل أمريكا

ليس المطلوب من الشاعر أن يسهر عما يراه ، سواء أكان ذلك بيوروك أم غيرها ، فهذا موقف رومانتيكى كذلك . وإنما المطلوب أن يتحرر من البصرة الضيقة أو الأحادية التي تتعامل مع المشهد على أساس نه أبصر محجب : أو أسود محجب . وليس على الشاعر حجب إذا تمسك بدنيته . ولكن عليه أن يكون واقعا في بصره أو رؤيته

(ج) الرموز الخاصة

بعد أن مر بوجه عام عمقه طبعه في صنع الشعر . شأنه في ذلك شأن المحر والصوره والإيقاع . والمهدف من هذه العملية هو تسط أو «تث» التعقيد الذى غير الفكر والتحررة عن طريق

التعويض شئ عن شئ أو أشياء أخرى . ويستلهم الرمز بهذا المعنى إما مسبا أو إشارة أو دعوة لعمل شئ ما . وهو - أيضا - وسيلة من وسائل التعبير عن وحدة الإدراك والتجربة ، بل إنه يؤدي دور «المشجب» الذى تعلق عليه المعاني والدلالات ، فضلا عن أنه يساعد على تكيف التأثير العاطفى للتجربة موضوع التعبير الأدبى

والرمز ينقسم عادة إلى نوعين :

١ - رمز عام أو شائع بين الناس ، مثل اليد المضمومة رمزا للقوة والتبديد بها ، والحمامة رمزا للسلام ، والناج رمزا للسلطة ، والماء رمزا للغناء : الخ .

٢ - رمز خاص غير شائع بين الناس ، يحمله الأدباء والشعراء ولا يمكن عزله عن السياق الذى جاء فيه . وهو يختلف - بهذه الصورة - من أديب أو شاعر إلى آخر ، مثل رمز «الطة» في مسرحية «الطة البرية» لأبيسن ، الذى لا يظهر معناه إلا من خلال النص نفسه

هذا النوع الأخير من الرمز هو الذى يهنا في هذا السياق ، لأنه مصدر مهم من مصادر «الصورة» في الشعر بصفة خاصة ، والصورة هي الجسر الذى يصل بين خيال الشاعر وخيال القارئ (٢)

عبر أنا تلقى في القصائد الست بثلاثة أنواع من الرموز الخاصة

١ - الرمز البسيط الذى لا يكشف إلا عن معنى واحد محدد ومن أمثله «لوحة الطراء بأحد المتاحف» رمزا للمنية في التصوير حين يخلق فيها المصور المبتدئ عهد ماياكوفسكى . وه الأعمدة الأربعة» عهد لوركا رمزا للجهت الأربع . و«حصارة بأربعة أرجل» رمز الحيوانية عند أدونيس (لعله يقصد . بأربع أرجل لأن الرجل مؤنثة !) ، وه الوحش الرابض قرب البحر» رمز تحال الحربة عند اليان

٢ - الرمز المركب الذى يكشف عن أكثر من معنى . ومن أمثله قول ماياكوفسكى :

إلى أحملق في الجسر

مثلا يحملق رجل من الإسكيمو

في قطار . وهو قاهر القمم

مرحل الإسكيمو هنا رمز للبداى البعيد عن الحصار الحديثة . والقطار من رموز هذه الحصار . وخليفة مع فتح العم ثنائيا هي رمز الدهشة كما هو معروف

٣ - الرمز الثماني الذى يحمل إشارات معينة من ثقافة الشاعر و«الثقافة العالمية» ومن أمثله قول مسجور ليوروك : «هـ أوائل الح والسنوى» - هائل وانسبون هو الصعاب الذى أربه الله على بنى إسرائيل في فترة الأربعين عاما . أى قصوده تائبين في سبء بعد خروجهم من مصر في الزمن القديم . وقول

العالم الكبيرى - بل فى بعض مدن العالم الثالث - قطارات
للأنفاق ، وبعضها ظهر قبل قطارات نيويورك .

وملأ أن الياق قد استهوا هذا التخييد دون تمحيص فأورد فى
قصيدته نصا لماتين بالإعلانية فى مقتضين متالين : يقول فى
أولها (رقم ٤) :

فى FIFTH AVENUE بنطلى 'النور

أى : فى الشارع الخامس بنطلى 'النور .

ثم يقول فى المقطع الآخر (رقم ٥)

TELL ME WHAT WAS THAT

أى : قل لى ماذا كان ذلك ؟ وكان يجب وضع فاصلة بعد
TELL ME حتى تصح الكتابة .

ولكن : هل كان السياق فى الحاتين بحاجة إلى هذا العبث
الذى انغرد به شاعرنا بغير تبصر ؟ !

لقد كان إليوت غير عايت حين شحن الأبيات الأحيرة من
قصيدته «الأرض الموات» (معلنة لمن ترجموها بالأرض
الحراب !) بعبارات أربع لعات أجنبية ، فقد كان السياق يقتضى
مثل هذا الشحن اللغوى ، ولكن أدونيس والياقى حاءا عما لم يأت
به الأوائل .

ثانيا - بنية القصيدة

مما تعددت معانى بنية القصيدة فلا بد أن تلتنى عند نقطة
جوهرية ، هى وحدة عو القصيدة وتابعها نفسيا وعصويا . فكل
قصيدة عالم خاص تتميز حقة ولغظا ، وعالم له مطلقه أو تناسخه
الدال الحاص . الذى يحلقه الشاعر ويصعد . والوحدة التى تجمع
بين أجزاء هذا العالم هى البنية . والمفروض فى هذه البنية أن تقوم
على التماسك والعصوية بين أجزائها المختلفة . ولكن قد تكون البنية
فى أظهر معانيها هى الهيكل الخارجى للقصيدة ، أو هذا هو
مظهرها الخارجى ، على حين يكون مظهرها الداخلى هو سبيح
القصيدة ، أى عناصر الإيقاع والنمط والمجاز والعلاقات بينها ، بما
تخلق الصور والرموز فى النهاية (٨)

والذى يهنا فى هذه المعانى هو معنى البنية كوحدة للتتابع
القصيدة وعموما ، أى وحدة التدفق الشعرى ، وهى وحدة
عصوية بغير شك ، مما أتحدث القصيدة من أشكال حائية
وهذا المعنى نواجهها القصائد الست بنوعين من البنية
الشعرية

١ - البنية البسيطة - أى وحدة التدفق الشعرى على سبى واحد .
كما فى القصائد العائية القصيرة . ونشأها هى قصيدة «البحر»
للوركا وحدها ، فهذه القصيدة أشبه بنمى شعرى واحد
ومركز . وقد ساعدها على ذلك شكلها العائى القصير لدى
أحدثه .

أودونيس وشيخ ميدوزى يرتفع بين الكعب والكعب .
فيدورا هى بطة الأسطورة اليونانية التى كان الرجال يتحولون
إلى حجارة إذا نظروا فى وجهها ، ثم جمع أحدهم فى أن
يصح أمامها مرآة فطرت فى وجهها فتحولت فى الحال إلى
حجر ، وكذلك قول الياق : «موسقى تعلن عن عامورة فى
القرن العشرين وسادوم المجهول المعلوم» : عامورة وسادوم
هى المدينتان (اشميتان) اللتان دمرهما الله لصادهما فى الزمن
القديم .

ومن الملاحظ أن لوركا وأباستة لم يستخدموا سوى الرمز البسيط ،
وأن أدونيس كان أكثر الشعراء الستة استخداما للرموز للثقافة فى
صورة حشد هائل للإحالات على التراث العالمى بوجه عام ،
واليوبروكى والأمريكى بوجه خاص . وبدون هذا الشرح الوير
بتعذر على لغارى - عربيا أو غير عربى - أن يتاج القصيدة ، هيا
عشرات من أسماء الأشخاص والمدن والجامعات والشوارع
والؤسسات الأمريكية التى تحتاج إلى قائمة لشرحها ، وتغل فى
الوقت معه رموزا من النوع الثالث الضاق . ولكنها رموز من
الكثرة المفرطة بحيث لم تتحملها القصيدة ، ولا كانت - فى الوقت
معه - فى حاجة إلى أصلا .

يقول أدونيس - على سبيل المثال - مخاطبا لثكولى :

وفى أنظر إليك بين الرموز فى واشنطن ، وأرجى من

يشهدك فى هارلم ، أفكر : متى نخرج نوردك الآتية ؟

ويعلو صوته : حرروا لثكولى من بياض الرموز .

والمرر هنا رمز تشال لثكولى الضخم المصنوع من الرمر
الأبيض ، الذى يجلس وسط قاعة فسحة للزوار مغطاة بالمرمر
الأبيض أيضا فى واشنطن العاصمة . ولكن كم قارئا يعرف هذه
المعومة ؟ !

وقد استعان أدونيس فى قصيدته بنوع آخر من الرموز - جواره
فيها ابينى بعد ذلك - يمتثل فى إرادته لكلمات أو عبارات إنجليزية
مثل قوله

نيويورك SUBWAY + IBM آتيا من الوحل والحرمة

داهبا إلى الوحل والحرمة

وكان الحروف العربية التى رسم بها الأسماء الإنجليزية الكثيرة
للأشخاص والأماكن التى أوردها قد فرغت فاضطر إلى الاحتفاظ
هاتين الكلمتين برسمها الإنجليزية ! والأولى اختصار لاسم شركة
لأجهزة الحاسبة والآلات الكاتبة والألكترونية المشهورة اليوم ،
والأخرى معناها قطار الأنفاق الكهربائى ، وكلاهما فى نيويورك .

وأذا جار الاحتفاظ برسم اسم الشركة السابق مختصرا كما هو
فلا يجوز الاحتفاظ برسم الكلمة الأخرى التى كان من السهل
رحمتها ، لأنها ليست مفسورة على نيويورك كالأولى ، حتى مدد

٢ - البنية المركزية ، أى وحدة التدفق الشعرى على سق متعدد كما فى القصائد الملحمية ، وعظمتها هنا القصائد الخمس الباقية ، مع التماوت فى الطول ؛ فهذه القصائد الخمس - ماعدا قصيدته - عشر بروكلين - مكونة من قطاع أو لوحات مقسمة بأرقام تتراوح بين ثلاثة عند سجور وأى سنة ، وعشرة عند أدوبيس ، وأربعة عشر عند اليبان .

أما قصيدة «جسر بروكلين» لما باكونسكى فهى مركبة البنية ، على الرغم من استعانتها الشكلى عن المقاطع واللوحات . فبعد أن وقف الشاعر على الجسر ، وراح يرى المدينة من خلاله ، ويتنقط لتفاصيل الموحية واحدة بعد الأخرى :

لم بعد سوى طيوف ساكنها

تتسلق وهج بوافدها الساطع

والقطارات التى تجرى على قضبان مرفوعة فوق عمد

تتر بثؤدة

.. والأشعة المارة من تحت الجسر

تبدو أصغر من الدبابيس .

وهجأة وسط الترقب لمزيد من الصور أو التفاصيل يقول الشاعر :

لو أن نهاية العالم حلت

ومرقت العرشى كركبتنا إربا ،

لما بقى سوى هذا الجسر ،

يرتفع عاليا من وسط ضباب الدمار

وكما يعاد تركيب السحابة الضخمة الحبيبة ،

من العظام التى تفوق الأبر نعمة

كما تسمق فى المتاحف ،

سيصبح عالم جيولوجيا العصور .

فى إعادة تركيب عالمتا المعاصر

من فرق هذا الجسر

وصوف يقول :

وهكذا يكون الشاعر قد مهد لدخول صوت آخر مع صوته صد منتصف القصيدة . وعندئذ يسلمه الميكروفون إذاً، صبح التعبير - فى عالم الحيولوجيا هذا التعبير ، يحدثنا عما كان من أمر ذلك الجسر ومدبته . ويرسم لنا لوحة من التاريخ والواقع تدل على الحيات ، حتى يصل إلى قرب نهاية القصيدة ، يشير مرة أخرى إلى صاحبه الشاعر . ويبعد إليه الميكروفون لينهى القصيدة بـ

جسر بروكلين -

سبحم

ياله من شئ رائع !

وهكذا أيضا يسرى تدفق القصيدة على نحو طبعى ، لاحتاجة فيه إلى التقطيع والفقرات أو غيرها ، ولا يشعر قارئها بأى هبوط عند أى انتقال

وأما القصائد الأربع الأخرى ذات الفقرات فأولها قصيدة «سجور» ، التى يلعب فيها صوت الشاعر الدور الأوسع فى التعبير ، ولكنه قسمها إلى ثلاثة مقاطع على أساس حلقى ، طرهاء صورتها نيويورك المتناقضتان (البضياء فالسوداء) ، وحاصله الترتيب بين التناقض والمصالحة بينهما . وحلال ذلك تدفق مقاطع القصيدة واحدا وراء الآخر دون ثوب أو هبوط ، على العكس من المقاطع الثلاثة فى قصيدة أى سنة ، التى لا يجمعها سوى وحدة الموضوع ، فكل منها يمكن أن يكون قصيدة مكثفة بذاتها ، مستقلة بعواها أيضا (شاعرة للمدينة - مدينة القيامة - مصب الحرية) ، ويسهل فصل كل منها عن الأخرى . وربما - لهذا السبب - كان من الأفضل أن يأتى المقطع الثالث محل الثانى (مدينة القيامة) لدى يصح بهذا الترتيب المقترح ذروة مطلوبة فى مثل هذه الحالة من استقلال المقاطع ، بدلا من الدروة المصادفة التى يشعر بها القارئ ، ولا تستدعيها الوحدة العضوية بين المقاطع .

أما قصيدة أدوبيس المكونة من عشرة مقاطع متدفقة الطول فتشارك قصيدة أى سنة (أو بالأحرى تشاركها قصيدة أى سنة) فى استقلال المقاطع واكتفائها الذاتى ، ولكنها تتميز بخاصية واضحة كذلك التى أخذها العقاد من قبل على شعر شوقى حين بدل ترتيب الأبيات فى إحدى قصائده . فالمقطع العشرة فى هذه القصيدة لا يربطها رابط حتمية التسلسل ، كأن يسبق المقطع الواحد من سابقه ويؤدى بالضرورة إلى لاحقته ، كما فى الدراما على سبيل المثال . وبذلك يمكن إحلال أى مقطع محل الآخر ، ويمكن إعادة ترتيب المقاطع على نحو عشوائى كما ترتب أوراق اللعب ، مع حذف المقطع الأخير الذى عاد فيه الشعر إلى بيروت ، فلا يحدث أى خلل فى بنية القصيدة .

وهضلا عن هذه الخاصية السلبية فى قصائد المقاطع هذه نجد خاصية أخرى أكثر سلبية فى بنية القصيدة ، وتلك هى ما يمكن أن نسميه «الترثرة الشعرية» التى لا تصيف إلى أخرى العام لتدفع لقصيدة . ومن أمثلته البررة استطراد الشاعر فى المقطع السادس بغير داع يستدعيه التدفق الشعرى . فبعد أن يطالب بتحرير لتكون من المرمر ، كما سبق أن أشرنا ، يطالب أهله - فى الغالب - بأن يدهوه بقرأ صاحب الزرع والأفق الذى قرأه ماركس ولين وماو والتبرى .

...والنفوى ، ذلك الخنوع

السموى الذى أنحل الأرض وسمح لها أن

تسكن بين الكلمة والإشارة . وأن يقرأ

ما كان يود أن يقرأه هو شئ منه ، عروة بن الورد :

«نقسم جسمى فى جسم كبرى...» ولم يعرف عروة

بغداد ، وربما رفض أن يزور دمشق . بق حيث
الصحراء كتف ثانية تشاركه حمل الموت . وترك لمن
حب المستقبل جزءا من الشمس متقوعا في دم
غزاة كان يناديها : حبيبي ! وافق مع
الألقى ليكون يته الأخير

في هذه النموذج استطرد الشاعر بغير داع مرتين : مرة عند
النمرى وأخرى عند عروة . وإذا جاز الاستطراد عند النمرى
لداعي تعريف الأجانب به مثلا ؛ فلا يجوز عند عروة ولاسيما بعد
شعرة بته المقبلة .

هاتان الحاصيتان ، خاصة انضمام الوحدة المعنوية بين
مقاطع القصيدة ، وخاصة الترتبة الشعرية ، تظهران أيضا في
قصيدة الياني بين المقطع الأول ، والمقطع الأخير . على الرغم من
قصر المقطع الأربعة عشر عموما نجد من اليسير إبدال مقطع
بمقطع . وتقديم مقطع على آخر ، كما نجد من اليسير حذف بعض
المقطع نهائيا فلا يحدث أي خلل في بنية القصيدة . واليك مثلا :

جبالات ومبوك مأجورون

من كل القارات ، برسم البيع ، هنا ، في فلام
الحسن المنوع وفي إعلانات الصابون

٩

ادفع دولارا ، تقتل إنسانا ، باسم القانون

١٠

لغى الشارع في هارلم

وجه عجوز ، عشي ، محزوز ، فافم

نحت رماد الصيف الزيجي الراحل

١١

سيدني تبحث عني . وأنا أبحث عنها في الطوفان

ضلت قدمي في أبراج الفولاذ المسنون وضاع العنوان

١٢

الحب دخان

هذه خمسة مقاطع لا يؤدي كل منها لآخر ، ومن السهل أن
يصح ١٢ محل ٨ . ٩ محل ١٠ . ١١ محل ٨ . وهكذا من السهل
أيضا - بترتيب آخر - أن نحذف المقطع ١٢ مائتا فلا يأتى بعد

١١ ، لأنه في النهاية تقريري لايسع من للمقطع ١١ ولا يؤدي إلى
المقطع ١٢ الذي يعود فيه الشاعر إلى تمثال الحرية . ذلك الوحش
الرابض قرب البحر .

والسبب في هاتين الحاصيتين السليبتين مركب في الحفظة ؛
أحد عناصره هو الداتية التي عرق فيها شعراؤنا ؛ وأحد عناصره
الأخرى هو العنائية التي درج عليها شعراؤنا ؛ وأخيرا يأتي عنصر
الخبرة بالدراما ؛ وهي خبرة مازال صعبة في تراثنا الشعري
للمعاصر وفي أيدي شعرائنا المعاصرين . وأهم ما تفرحه هذه الخبرة
على الشاعر هو دقة التصميم الواجبة في مثل هذه القصائد لطويلة
التي يقطعها أصحابها عتريا وكيفا اتفق .

الخلاصة :

مخلص من هذه الدراسة المقارنة بين القصائد الست ما إن
أن المدينة الكبيرة تجربة حضارية قبل أن تكون موضوعا للشعر أو
الثر ، وهي تجربة تستدعي المعاشة قبل أن تستدعي المراقبة . كما
مخلص إلى أن الشعراء الذين يفترون بالزيارة أو الإقامة في مدنها
أجنبية يميلون عادة إلى مراعاة حفيبتهم الثقافية - عامة أو خاصة -
والتوكل عليها عند تعاملهم مع هذه المدينة أو تلك ؛ فندبة
الأجنبية تستفز فيهم تلك الحفظة الثقافية وتوقفها عند تعاملهم
معا وكتابتهم عنها بوجه خاص ، وتؤثر عندئذ في رؤيتهم لها
وموقفهم الفكري منها ، تماما مثلما تؤثر في مفردات التعبير ، سواء
كانت هذه المفردات صورا أو رموزا . كما مخلص إلى أن شعراء
صفة خاصة ما يزالون يعاملون التجارب الحضارية - كمدن
الكبرى - بإحساس الرومانتيكي ذي البعد الواحد ، أو الراضين
المطلق بأعداد الطيبة . ومخلص كذلك إلى أن خبرة شعرائنا
بالتفاصيل الصغيرة الموحية مازالت محدودة ، وأن حزنهم المعنوية
أو الداتية قد أصبحت من الهيمنة عليهم بحيث نربك خروجهم إلى
نطاق الخبرة للصوعية أو الدرامية بما تقتضيه من تصميمات تقنية
(فنية) دقيقة ، وربما تؤدي إلى الكثير من الترتبة التي نجدها في
شعرا الحديث . ولكن من المؤكد أن هذه كلها انعكاسات لخصيتنا
الثقافية التي نكت فيها حرية الحركة ، كما نكت فيها مرونة في
الاستجابة .

محرر

J. Gill, ed., *Lucan*, Penguin Books, London, 1960, pp. 76-77.

محرر

J. Read and G. Wake, eds., *Seagull*, Oxford University Press,
Oxford, 1965, pp. 155-157.

الهوامش :

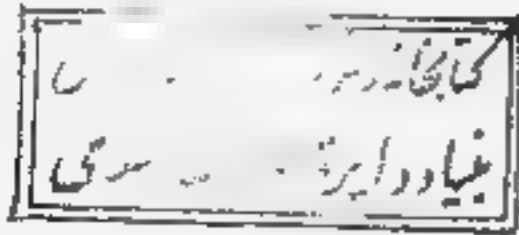
(١) حبيب ركنان Modern European Poetry Bantam

Books, N. Y. 1970, pp. 407-411

- (1) Ibid., pp. 142-145.
- (2) فبر من اجل نيويورك ، الآثار الكاملة لاندريس ، ج ٢ ، دار العودة ، بيروت ١٩٧١ - ص ٦٤٥ - ٦٧٣
- (3) قداس جانزى على نيويورك مملكة البسة ليلان ، دار العودة - بيروت ، ١٩٧٩ ص ٢٩ - ٥٦
- (4) روى نيويورك ، البحر موعدا لأي سنة مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ١٩٨٢ ص ٦١ - ٦٧
- (5) انظر عرضا لعمه الرسالة و كتابا - قضايا ومساائل في الأدب والفن ، كتاب الإبداع والتشعير ، القاهرة ، ١٩٧٥ ص ١٣١ - ١٣٨
- (6) J. Gib, op. cit., p. 88.
- (7) امج في هذا الموضوع
- (8) W. Irmacher, The Nature of Literature. Holt, Rinehart and Winston, Inc. N. Y. 1975, pp. 69-72.
- (9) R. Fowler A Dictionary of Modern Critical Terms. Routledge and Kegan Paul, London, 1973, pp. 76-77 and 183-185.
- (10) J. Shipley, A Dictionary of World Literature. Littlefield, Adams and Co. N. Y. 1968, pp. 189-190.
- (11) Donald Barlow Schaffer, A Short History of American Poetry. (12) Dutton Paperback, N. Y., 1974, p. 141.



العمى في مرآة الترجمة الشخصية طه حسين وفتيد مهتا



فتدوى مالطى - دوجلاس

المقارنة نوع من الرؤيا وتشتمل الرؤيا في هذا البحث على مقارنة بين سيرتين ذاتيتين لكاتبين
ضربين . هما طه حسين وفتيد مهتا Ved Mehta .

يعتبر كتاب « الأيام » لعلميد الأدب العربى من أروع المؤلفات العربية المعاصرة^(١) وتبع أهميته من
طبعته كآثر تاريخى واجتماعى ، فضلا عن أنه يعبر عن صراع شخص كفيف ، هو من أعظم المفكرين
والأدباء المعاصرين^(٢)

أما فتيد مهتا . فهو كاتب هندى ينتمى إلى الهندوسية . كعب بصره في طفولته ، ويعيش الآن في
الولايات المتحدة الأمريكية . ولقد ألف باللغة الإنجليزية أربعة عشر كتابا ، وصدرت ترجمته
الشخصية « هيدى » Veda في عام ١٩٨٢ . ويعتبر فتيد مهتا من أشهر المؤلفين في أمريكا^(٣)

ولاشك في أنه لا يوجد تأثير مباشر أو متبادل بين طه حسين وفتيد مهتا ، ليس مؤكداً أن طه حسين لم
يقرأ كتاب فتيد مهتا الذى صدر سنة ١٩٨٢ . والاحتمال بعيد في أن تكون لفتيد مهتا معرفة ما بطله
حسين

المقارنة بين تطورات ومؤسّسات تاريخيه . دون حدوث أى تأثير
بينها

وإذا لم يكن هدف المقال إيضاح التأثير ، فما الهدف لدينا
إذن ؟ نزع - في الحقيقة - أنه من المعيد بلطف والأدب مع أن
يقارن باحث الأدب المقارن بين أدباء مختلفين (أو بين آداب
مختلفة) من مجموعات لغوية مختلفة ، لتساؤل عن كيفية
معالجتهم الأدبية عندما تناولوا مسائل ونقصات نفسها
وأحسب أن عملية المقارنة نجس كثيراً إذ قامت بين كتب تختلف
في شكلها ، أو جنسها الأدبى ، أو القضايا التى تناولها . ونجد
الناقد - لكى تكون المقارنة مفيدة - إلى دراسة التوازيات عن
مستوى التشابهات والاختلافات ، بحيث يكون الأدب المقارن
سياقاً للقراءة والمهم

لها المقدرة أو - بالأحرى - ما مفهوم الأدب المقارن في هذا -
البحث ؟ يجب الإشارة منذ البداية إلى أنه ليس ضرورياً أن يقوم
الأدب المقارن على التأثير والتأثر ، أى على مسألة صلة تاريخية
بين مؤلفين معينين ، فببست المسألة في هذه الحالة مسألة تشتمل
على مجرد مفهوم للأدب المقارن أو حتى انعقاد الدين يعتمد عليهم
الناقد ببست معه المخصص^(٤) إن المسألة مسألة منهجية
أسية وقد يتساءل المرء : هل من الواجب أن يظل النقد
الأدبى حيس الإصدار العكوى وتترتبى لفلسفة الفرو التامع
عشر الوصية^(٥) أم أن عليه أن يعيد من إبحارات المناهج النقدية
لآية لى تسود العلوم لآسانية في الفرو العشرين^(٦) ونجد
الإشارة إلى أنه حتى علم تاريخ قد افسس منهج المقارنة من
حلل مجال المسمى « التاريخ المقارن » - ذلك الذى يبحث

عندما يقرأ قارئ كتاباً في تراث ما - سواء كان واعياً أو غير واع - فهو يدركه من خلال سياق هذا التراث . وينبغي لوظيفة الأدب المقارن أن تفهم كنوع خاص من القراءة « السياقية » التي تستغل أكثر من تراث واحد . بمعنى أننا نقرأ كلا من الكتابين في سياق الآخر ، فالنظر إلى كتاب واحد يعطينا سياقاً لثاني .

كيف نفهم إذن طه حسين وفيد مهتا من خلال هذه النظرية ؟ أولاً : يترتب على ما قلناه أن عملية المقارنة أنه ، كما زاد عدد المسائل المشتركة بين النصين ، سهل النظر إلى المهوم الخاصة للمؤلفين المهتمين وتراثها .

ومع « الأيام » و « فيدي » نحن إزاء عدة عناصر مشتركة :

أولاً : يمثل كلا النصين ترجمتين شخصيتين .

ثانياً : كتب بهر كل من المؤلفين في أوائل عمره ، ولذلك يتناول كل منهما مسألة العمى على مستويات مختلفة .

ثالثاً : وهذا عنصر يبدو أقل وضوحاً : يتبنى كلا الكاتبين إلى العالم الثالث^(١) .

ويفودنا هذا العنصر الأخير إلى نقاط مهمة ترتبط بالدراسات السائدة في الأدب العربي ، التي تقوم على مقارنة بالأدب العربي عادة^(٢) . وهو ما يمكن رده إلى سبيلين : الأول يتعلق بقضية التأثير ، فالكثيرون يجمعون على أهمية دراسة تأثير الأدب العربي في الأدب الغربي ، وبخاصة في تساعدة الأخير من الأجناس الأدبية التي سادت في الغرب . أما السبيل الثاني فيتحدد في شهرة الأدب العربي ، والنظر إليه بوصفه نموذجاً يفتدى . وفي الحقيقة ، إن ثمة ارتباطاً بين السبيلين ، إذ توميح عبية مقاربة إلى رغبة الباحث في إثبات أن الأدب المتأثر ند للأدب الذي أثر فيه . وهذا النوع من الدراسات مهم ومفيد ، لكنه يقتضي إلى مجال آخر .

وعندما نقوم بمقارنة بين مؤلفين من العالم الثالث نحصل على نتائج أكثر أهمية من النتائج التي نحصل عليها من المقارنة بين لأدب العربي ولأدب الغرب ، إذ تبرز قضية العلاقة بالغرب و معظم بلاد العالم الثالث التي تتمتع بتراث أدبي وحضاري عريق ، احتك بالحصارة العربية وأدبها ، ومن ثم يعيش كتاب هذه البلاد . ويكتبون ، في مجتمع يحيا صراعاً بين القديم أو التقليدي والحديث . ونحن نستطيع أن نقارن - على سبيل مثال - بين وجود التضاليد في كلا النصين . ونختار هذه المقارنة كقيمة انعكاس مسألة الحديث والتقليدي ، والعرب واشترقى . في كلا النصين . وسوف نكشف - من خلال حبينا - ارتباط هذين الموقفين - أي الحديث والتقليدي - معاً وأهميتها بالنسبة إليه .

لكن العمى يبدو ذا دلالة من حيث هو موقف للتعبير عن قضية صراع الحديث والتقليدي ، كما أن له أهمية خاصة في

تحديد خصائص الترجمة الشخصية نفسها ، وذلك لأنه يمكننا أن نرى كلا النصين مرآة للعمى . ويمكننا أن نرى أي نص يوصفه مرآة للمجتمع أو للدات . هي الحق الذي يوصفه حابر عصعور في دراسته الأساسية عن طه حسين ، كان طه حسين يمتلك وعياً عميقاً بهذه المسألة^(٣) . لكن الترجمة الشخصية تمثل نوعاً خاصاً من المرآة ، لأن موضوعها هو المؤلف نفسه ، فيصبح النص في هذه الحالة مرآة تعكس المؤلف ، بحيث يكون مؤلف النص في الوقت نفسه كاتب النص وموضوعه .

وكلا النصين يتناول العمى على مستويين مختلفين : أوها عمى المؤلف . أي كاتب النص ، وثانيهما عمى البطل أي موضوع النص . البطل مصاب بالعمى ، فالكاتب إذن حكاية رجل صرير . من ناحية ، ومن ناحية ثانية فإن هذا البطل الكفيف يتحرك من خلال رؤية مؤلف مصاب بالآفة نفسها ، أي أن ذات المؤلف هي ذات وموضوع في وقت واحد . ولا يقف كاتب الترجمة الشخصية الصرير عند حد الكتابة عن نفسه أو نظرائه ، بل إن بإمكانه أن يتخصص رجلاً آخر بصيراً ، وفي كلا الحالتين تصبح إراء موقف يشكل جزءاً من رؤية الترجمة الشخصية . وبما أن العمى يمثل محور النص فهو - بدوره - يلقي ضوءاً على مرآة الترجمة الشخصية .

نفودنا مسألة رؤية الترجمة الشخصية إلى خاصية أخرى ، تتعلق بكون النصين يتميان إلى فن القصص (narrative) . فكتائيم « فيدي » متقول إلينا من خلال ضمير المتكلم ، أما كتاب « الأيام » فهو متقول ، كما لاحظ عدد من النقاد ، من خلال ضمير الغائب^(٤) . وقد أوضح فيليب لوجون (Philippe Lejeune) في دراسته البارعة عن الترجمة الشخصية المسماة « ميثاق السيرة الذاتية » (Le Pacte Autobiographique) أن لدينا إمكانيات عدة تتعلق بنوعية الراوي في السيرة الذاتية . وتمثل رواية الضمير الغائب واحدة من هذه الإمكانيات . وتشتمل النقطة المهمة في هذه الحالة في أن الظاهرة التي يسميها لوجون « ميثاق السيرة الذاتية » موجودة بلاشك في نص « الأيام » .

ونستطيع أن نقول إن أي طراز أدبي - قصصياً كان أو غير قصصياً - يتألف من ميثاق معقود بين المؤلف والقارئ . ونتملق هذا الميثاق نوعية الطراز بالدات - كالميثاق الروائي أو الميثاق التاريخي - على سبيل المثال .

ويشتمل ميثاق السيرة الذاتية على تعاقد ضمني مؤداه أن المؤلف وبطل الرواية شخصية واحدة ، أي أن الضمير الروائي في النص . ويتم عقد هذا الميثاق بطرائق عدة . ومن بين الطرائق التي يذكرها لوجون ، والمستخدمة عند طه حسين ، ثمة إشارات إلى اسم البطل (خصوصاً عندما يكون الشخصية نفسها كالمؤلف) ، و ثمة إشارات إلى المعلومات الشخصية التي

الجزء الثالث من « الأيام » . ولهذا سوف نعتبر الأجزاء الثلاثة ميدانا واحدا للمقارنة .

وقبل أن نبدأ التحليل سيجي أن نوضح أن اهتمامنا ينحصر في النصين ذاتهما فحسب ، بمعنى أننا لا نبحث عن واقع تاريخي ما في حياة مؤلفي الكتاتين ، بل إن مدنا التحليل لا يفارق النص . وبالتالي فإن نتيجة البحث ليست تحميدا لواقع العمى في حياة الكتاتين ، بل تنحصر واقع العمى في النص وأثره في تطورهما .

كتابة العمى

لعل أهم سؤال نستطيع أن نطرحه بالنسبة إلى كتاتين ضريرين هو السؤال الذي يرتبط بوعية الكتابة (écriture) نفسها . وقد عرضت جانيت مالكولم Janet Malcolm كتاب « قيدي » قائلة إن النص مكتوب من خلال نظرية « العمى الكامل » (١٢) . فما معنى الكتابة من خلال نظرية العمى ؟ وبناء على ذلك ما الذي نقصد إليه عندما نتكلم عن كتابة العميان ؟ فلتطرق هذا السؤال من وجهة نظر أخرى . كيف تختلف كتابة رأي ضرير عن كتابة راو بصير ؟ أي كيف يصور لنا الضرير عالمه الخاص ؟ وكيف يستخدم أساليب الكتابة ومفاهيمها ليبلغ هذا الهدف (١٣) .

ونبدأ فنقول إن كتابة العمى تتميز بخاصة مؤداها أن المعرفة برمتها (سبحي) تأتي من خلال الحواس الالبصرية ، كالسمع واللمس والشم - على سبيل المثال ، ومن الجدير بالذكر أن واحدا من التأثيرات الناتجة عن الاعتماد على الحواس الالبصرية يتكون - أيضا - من تغيير دور الإدراك الالبصري نفسه . إن حصول الحواس الالبصرية في النص لا يعني - بالضرورة - أي ارتباط بالعمى ، فن الواضح - مثلا - أن للبصرين يستخدمون أشكال الإدراك الالبصرية مع الأشكال البصرية في الوقت نفسه . فلكي يرتبط استخدام المعرفة الالبصرية بمعنى لراوى . يجب استخدام هذه المعرفة الالبصرية بطريقة مدبرة بطريقة استخدام هذه المعرفة عند شخص مبصر . فالسمع - على سبيل المثال - يستخدم - أحيانا - بطريقة عادية وليس بوصفه وسيلة للتمييز . وعندما يسمع الشخص حوارا ما ويرد عليه ، يختلف هذا عن استخدام حاسة السمع لتعرف شيئا ما أو حتى شخص ما .

وعندما نهمل إن معرفة العالم تشتمل على معرفة لا بصرية ، بقصد استخدام الحواس - ما عدا البصر - لتعرف الأشخاص والأشياء . وإذا نظرنا مرة أخرى إلى ملاحظة جانيت مالكولم عن نص « قيدي » بأنه مكتوب من خلال نظرية « العمى الكامل » أدركنا أن هذه الملاحظة تقوم على استخدام ثابت لكتابة العمى ، لأننا نشارك قيدي في اكتشافه للابصري ، لئنه

تطابق مع ما نعرفه عن المؤلف ، بمعنى أن المؤلف والبطل الرئيسى يمثلان الشخصية نفسها . بالرغم من وجود رواية الصمير اعائب (١٤)

وكما هو معروف ، يتكون كتاب « الأيام » من ثلاثة أجزاء ، نشرت في سنوات مختلفة ، وقد طبع الجزء الأول سنة ١٩٢٦ والجزء الثاني سنة ١٩٤٠ . أما الجزء الثالث فشر أولا مسسلا في مجلة « آخر ساعة » سنة ١٩٥٥ وتم نشره في كتاب سنة ١٩٦٧ (١٥) . لكننا نرغم أنه بالرغم من اختلاف تاريخ الطبع فتمثلت الأجزاء الثلاثة من الكتاب استمرارا أدبيا يبدو واضحاً . ولا يرجع ذلك إلى طبيعة النص بوصفه سيرة ذاتية فحسب ، بل يرجع - بالمثل - إلى المعاني الموحدة في النص نفسه . ويستطيع أن نصف الأجزاء بصورة عامة بأن نقول إن الجزء الأول يبحث البيئة الريفية ، ويبحث الجزء الثاني البيئة الأهرية ، أما الجزء الثالث فيتناول الحياة الجامعية في مصر وفي الخارج . ويلاحظ الناقد مباشرة من هذا النظر السريع أن النص تطور رمزياً ، بمعنى أن النص يبدأ بطفولة البطل وينتهي به استناداً في الجامعة .

أما كتاب « قيدي » فيحكي لنا طفولة قيدي وترتيبه . وهو البطل الرئيسى ، حيث تربي في مدرسة داخلية للعميان ، كان يقم فيها طوال يومه . وعلى هذا القم يصور لنا الكتاب حياة قيدي وتعليمه الخاص ، وتدريبه الذي لقبه في هذه المدرسة . ويصف الكتاب أيضا زيارته - أثناء فترات معينة - لعائلته وأخيرا مغادرته المدرسة .

ووالد قيدي طبيب هندوسى ، درس في الغرب ، وأصبح واعيا ، بوصفه موظفا في إدارة الصحة العامة ، بمشكلة العميان في القرى ، أولئك الذي كانوا يعيشون - كما قال لابه - كالحيتان الخريج ، فأراد لهذا السبب الاستغلال الكامل لقيدى ، بالرغم من عاهته . وبالإضافة إلى ذلك لم يكن اختياره هذه المدرسة عسريا ، فدير المدرسة هندی مسيحي ، درس في أمريكا ، فلابد في هذه الحالة من أن تكون معرفته الخاصة بالتدريس للمكفوفين « تقديمية » (١٦) .

وكانت هذه المدرسة مؤسسة خاصة بالمكفوفين البتامي وقد عاش قيدي في هذه البيئة طفلا ضريبا غيا وسط الأطفال الفقراء المكفوفين .

وكما هو واضح ، فإن كتاب « قيدي » محصور في طفولة البطل ، فيما تمتد سيرة طه حسين الشخصية من الطفولة إلى مس الكهولة والصبح . ولكي يتناول تحليلنا المعاني والأساليب المرتبطة بالعمى فلا ماص من أن نخصص الأجزاء الثلاثة لـ « الأيام » . وبكى نقارن - مثلا - بين الموقف من مسألة العرب في « قصص » ، وبين تجربة كس من المؤلفين مع الكتابة البارزة للعميان ، برايل Braille ، يجب علينا أن نعد التحليل إلى

ومن أهم الحواس اللا بصرية المستخدمة في الاستكشاف لأعمى حاسة اللمس . ويستخدم النص اللمس - أولاً - وسيلة من وسائل المعرفة الشخصية بالناس . وعلى سبيل المثال ، عندما وصل فيدي إلى المدرسة ، لمسته أياد كثيرة مرحة به فكادت تعدده (١٤) . وعندما تعرف ابنة مدير المدرسة عطيفة التي كانت في سريرها ، قادته والدتها إلى السرير ، حيث «وضعت يدي فيه ولست ساقين تركلان» (١٥) . وحيث دخل فاعه اليوم للمرة الأولى لمسه الأولاد (١٦)

وعند استخدام حاسة اللمس وسيلة إلى إدراك أشياء أخرى . فعندما يصف فيدي - على سبيل المثال - الكتب المستعملة في مدرسة - يصفها من خلال أعلفها . ولقد كان لكتاب القصص مأخوذة عن الكتاب المقدس «غلاف أملس متين» . يذكره - «تمثال طويل من الرخام» (١٧) . أما الكتاب المدرسي للمرحلة الأولى فكان له «غلاف خشب من القماش» ، بينما كان لكتاب الأساطير «غلاف خفيف من الكرتون» (١٨) . واستعملت المدرسة حاسة اللمس - أيضاً - بوصفها وسيلة تعليمية . فقد عرف الأولاد - على سبيل المثال - أشكال الحيوانات من خلال لمس لعب على شكل الحيوانات «ويصف فيدي طيراً كـ «شي» متعوش متعشج» ومصروع على القماش» (١٩)

أما حاسة السمع فهي مستعملة للتمييز بين الأصوات المستعملة في حاسة اللمس ، بمعنى أنها موجودة كي تدل على شخص «وعلى صفة شيء ما» ولقد كان فيدي يعرف بوصول مدير المدرسة من خلال معرفته طريقة مشبه «خطوات بسيرة» سريعة ترفع على الأرض العارية «٢٠» . وعندما تشارك فيدي مع أحد الأولاد في المدرسة عرف بوصول «لأنه سمع» «قديمه سيديتين ترتطبان بالسلم» (٢١) . وعندما رجع فيدي إلى بيته وجد نفسه في المطبخ وهو يساعد أحد الخدم . وكان هذا الخادم يفرق بلسانه وير رأسه . وعرف فيدي أن الخادم - برأسه لأن العرقمة كانت ناحية الشمال مرة . وناحية الجنب الأخرى (٢٢)

وتحدد أهمية الحواس اللا بصرية في نص «فيدي» في وجودها على المستوى العمى منها اختلفت زاوية نظرها إليه . عمى أن العمى يعطى الصدارة للمعرفة اللا بصرية . حيث تظهر في أدق الأشياء الموصوفة ، فيحسن التقارئ مباشرة «العمى»

«عود كانه عمى في فيدي» - أيضاً - إلى الانغماس في عالم المكفوفين أو في العالم كما يدركه المفكرون : أو نقودنا بالأخرى إلى طريق الإدراك عند العميان كما يريد المؤلف أن يصوره التقارئ وتتصلب الخدمة الأولى هذا الإدراك الجديد نسب الانغماس العظم - ومن ثم التقارئ - اجتماعاً في عالم

المكفوفين ، أي مدرسة العميان بالذات ، فيتدعم - لذلك - هذان النوعان من الانغماس . لكن التمييز بين الاثنين يظل ماثلاً فقد كان بإمكان فيدي أن يصف الحوادث في المدرسة بطريقة محايدة . وقد استطاع أن يقول ب - على سبيل المثال - إن المعلمة - الآنسة ميري - عبرت العرفة لتصل إلى مقعد طاب آخر لكننا نقرأ عوضاً عن ذلك «سمعت رجلى الآنسة ميري العاريتين ترتطبان وهي تمر إلى كرسي باران (Paran)» (٢٣) . وهذا هو - في الواقع - ما يكون كتابة العمى الدابة في نص «فيدي»

أما في نص «الأيام» فهدب ظهور متنوعة مختلف عن نص «فيدي» ويرداد تعهد هذا الأمر لأن كتابة العمى ليست موجودة بالدرجة نفسها في الأخرى الثلاثة كما أنها لكننا نستطيع أن نقول - بصورة عامة - إن نص «حسب» - على عكس نص فيدي ههنا - لا يعطى الصدارة لكتابة العمى بل يدفعها إلى الوراء .

إن كتابة العمى في الجزء الأول من «الأيام» ضئيلة ، بالرغم من أن الصبي - أو صاحبنا - الذي يمثل بطل «الأيام» قد أصيب بالعمى . وبالرغم من تمثله بأبي العلاء المعري (٢٤) . أي بشخصية صريخ ، ذلك لأن طبيعة النص لا تدل - بشكل ثابت - على كتابة العمى في الجزء الأول . كما أن نقرأ عن «السائل» الذي وضع في عيني نصي في الصفحات الأولى (٢٥) . بمعنى أن التقارئ معرفة ما يكف بصر البطل . ونكس بظلم النص على مستوى ما نصا بصرياً . إذا جاز أن استخدام هذا المصطلح . أو على الأقل نصا غير أعمى . فحسن نقرأ - على سبيل المثال - وصفا دقيقاً وبصرياً لسيدينا وهو في طريقه إلى الكتاب : «وكان مظهر سيدنا عجيباً في طريقه إلى الكتاب وإلى البيت صباحاً ومساءً . كان ضخمأً بادماً ، وكادت دهبته تزيد في صفامته . وكان كما قدمنا ييسط ذراعيه على كني رفيفه» (٢٦) . إن الاختلاف بين «فيدي» و«الأيام» واضح .

لكن هذا لا يعني عدم وجود أمثلة في الجزء الأول من «الأيام» تشير إلى أثر استخدام الحواس اللا بصرية . ومن ثم تقرب من كتابة العمى . وعندما يأخذ سيدنا بيد الصبي - على سبيل المثال - نقرأ : «فما راع الصبي إلا شيء في يده غريب . ما أحسن مثله قط . عريض يتخرج ، ملؤه شعر نمرور فيه الأصابع . ذلك أن سيدنا قد وضع يد الصبي على لحيته» (٢٧) . ويشبه هذا المثال طريقة فيدي التي سمحها كتابة العمى : ذلك لأن البدء بوصف الشيء والاستعراق في هذا الوصف . ومن ثم تمييزه . يشير إلى حضور الحواس اللا بصرية . ومن هنا فإن هذا المثال يكاد يكون شاداً في الجزء الأول من «الأيام»

والمثال الثاني يعد أكثر اقتراباً من استخدام الحواس اللا بصرية . فعندما جلس الصبي في حنقة شيوخ « . إلى جانب عمود من الرخام لمسه فأحب ملاسته وعموته .. » حيث تدني

« أن يمس أعمدة الأزهر ليرى أهى كأعمدة هذا المسجد »^(١٨) . ويشتمل هذا المثال - صلا - على دفع المعرفة اللا بصرية إلى الأمام . وهو نموذج لطريقة استخدام المعرفة اللا بصرية في الجزء الأول من « الأيام » . فالمعرفة اللا بصرية لا تستعمل في هذه القصة لتعيين الشيء . إن الراوى يعلن أن الصبي جالس بجانب عمود من الرحام « قبل أن يصر أنه لمس هذا العمود » وقبل أن يعطى إحساسه من خلال لمسه . فليست حاسة اللمس مستخدمة لكي نخبرنا الراوى عن جلوس الصبي الى جانب العمود ، رحامى . ومثل هذا اللمس - بالإضافة إلى ذلك - أول إدراك لا بصرى في القطعة القصية الطويلة . فقد سبق في هذه القطعة - قبل ذكر النفس - وصف طويل لدخول الصبي إلى الحديقة وشعوره بها .

إن استعمال الحواس اللا بصرية في نص الجزء الأول من « الأيام » يختلف اختلافاً أساسياً عن استعمالها في نص « قيلى » . وذلك أنها لا تستخدم عادة لتعيين الأشخاص أو الأشياء لا زعم - طبعاً - أن الحواس اللا بصرية ليست موجودة ، فأمثلة السمع في النص كثيرة ، إذ يسمع الصبي صوت الشاعر^(١٩) وأصوات النساء^(٢٠) والبعات^(٢١) والقصص والأحاديث^(٢٢) . الخ . لكن المهم هو مغزى الحواس اللا بصرية أو دورها النصي بالنسبة إلى ما أسميناه المعرفة اللا بصرية (أى تعيين الأشخاص والأشياء - [على سبيل المثال]) .

وستصبح أن يقول - نتيجة لذلك - به « نرغم من أن الجزء الأول من « الأيام » يدفع لإدراكات اللا بصرية أحياناً إلى الأمام . وبالرغم من أنه يحاول أحياناً عن طريقة صبيته . فليس هذا ذاتاً أو متكرراً . أى أنه لا يسمع - نأى زعم أنه يمثل حدثاً مكتنزة العسى .

إذا نظرنا إلى الجزء الثانى من « الأيام » أدركنا أنه يمثل بلا شك . المستوى الأصق لكتابة العسى في النص . وستصبح أن نقول إن لكتابة قد أصبحت في الجزء الثانى كتابة عسى بدرجة أكبر . بمعنى أن نوعية النص بعيد حيث حد الفارئ نفسه معسماً في عالم أقرب إلى عالم المكشوفين . وهو ما لم يتعود عليه في الجزء الأول .

وحدير بالذكر أن الصفحة الأولى من الجزء الثانى تقدم معرفة العسى ببسته من خلال حواسه اللا بصرية .

إذا تخاور هذا السب أحس عن نبيه حراً حقيقياً بلغ صفحة وجهه انتهى . ودخول حسنه مداعب حيشيه . وأحس من سبه صوتاً عربياً ينفج سمعه ويبرز في نفسه شيئاً من محب^(٢٣) .

وعرف بعد ذلك أن هذه أصوات . ففرقة الخسبه^(٢٤) . وبه عسى يستحده هذه لأشياء التى حسب ذلك على واقع

عائله المادى^(٢٥) . محتلما يسمع صوتاً ما يعرف انجده ومن ثم تظهر هذه المعرفة من خلال النص وأهميتها بالنسبة لإدراكه للأشياء . فالراوى يقول مثلاً :

« حتى إذا بلغ من هذه الطريق مكاناً معه مجمع أحاديث مختلفة تأتيه من باب قد فتح عن شئاله . فعرف أنه سيحرف بعد خطوة أو خطوتين إلى الشمال ليصعد في السلم »^(٢٦) أو « دعاه صوت البعاء إلى أن ينحرف نحو اليمن »^(٢٧) . حتى معرفه بالوقت كانت مرتبطة بالأذان^(٢٨) .

ويقود هذا الاعتماد على حاسة السمع العسى إلى الاهتمام بالأصوات . لقد كان واعياً بوعية الأصوات واختلافها . بحيث بدأ - مثلاً - يميز بين أصوات الشيوخ في درس الفجر وأصوات الشيوخ أنفسهم في درس الظهر^(٢٩) . حتى انطصة في عالم العسى كان لها « صوت »^(٣٠) . هذا الانقاس في الأصوات مستمر في كل من الجزء الثانى والجزء الثالث من « الأيام » . ولعل أهم مثال لعلاقة العسى الخاصة بعالم الأصوات هو « الصوت العذب » في الجزء الثالث . فهذا الصوت - صوت المرأة التى سبتر زوجها - هو العنصر الذى يعبر حياة العسى أحسن تغيراً . ويساعده على أن يدرك الحياة بطريقة مختلفة^(٣١) .

ولدينا - بالإضافة إلى حاسة السمع - أمثلة لحاسة اللمس . إذ يتكلم الراوى في الجزء الثانى عن « شوق » العسى إلى صدوق عرقه في طفولته . أراد أن « يمس الصدوق ويحس عيه ويمسح بيده الصغيرة خشية الأملس »^(٣٢) . يسمى أن نقول بكل إصاف إن علاقة هذا المثال بمسألة كثانة العسى علاقة معقدة . من ناحية . ليس اللمس مستخدماً لتعيين لصدوق . ومن الممكن أن توجد إرادة لمس الصدوق عند شخص مفسر . لكن من ناحية أخرى يقع هذا الوصف في عالم كثانة العسى بسبب الاستخدام الخاص لحاسة اللمس . من حيث الارتباط بين البطل والصدوق . مما يسمح لنا بأن نشعر بطريقة الإدراك لشخصية مكشوف .

والتميز من خلال اللمس فعلاً موجود . إذ نقرأ - على سبيل المثال - عن أحد شيوخ العسى :

« وقد عرف العسى رجليه قبل أن يسمع صوته . فقد قبل على مكان درسه لأول مرة مهرولاً كما تعود أن يمشى . فعثر بالعسى وكاد يسقط من عثرته . ومست رحلته بعد ذلك لسان حش جلدتها يد العسى فكادت تقطع »^(٣٣) .

يرى من هذا المثال وجود الحسنتين مع اللمس والسمع . وسنرى بدقة في مثال عسه وخصوصه في قول الراوى عرف العسى رجليه قبل أن يسمع صوته . ثم يد على أن جزءاً من أهمية الحكاية يكمن في انعكاس وضعه . أى أنه يعود عيه العسى نفسه إن حواسه لمعرف . حتى يستحسن قبل صوته ليس من عده . بل ويصعد . محبب كمن مدقة سب - الأول

من المعرفة للظل الصرير . ومثل هذه القطعة النصية الشادة مثلاً لكتابة العمى بموتدل في الوقت نفسه على الأهمية العامة لتسمع من حيث هو وسيلة لتعيين الأشخاص والأشياء لدى العمى المكفوف

نكن طه حسين يجاور في نصه دفع الأصوات إلى الأمام كوسيلة للمعرفة والتعيين . إن استخداماً أسلوبياً يدل أحياناً على نوع من الصورة البلاغية التي تمثل - بدورها - استعلالاً لكتابة العمى في النص . ونجد مثلاً بارعاً هذه الظاهرة في الجزء الثاني ، إذ نقرأ عن وصول شخص ما : «ويد هذا الصوت لقرع الباب وعصاه تفرغ الأرض» (١٤) .

هذه الأداة البلاغية هي - في الحقيقة - استعارة مكنية ، وتكون في هذا النص من استعمال الصوت دلالة على الشخص . فالصوت لا يمكنه أن يمتلك بدأً أو عصا . بل يمتلكها صاحب الصوت فقط

تؤدي هذه الاستعارة المكنية إلى نقطتين أولاهما . لدينا معنى إيجازي الذي يعبر الصوت من خلاله عن الشخصية . ثانياً : لدينا المعنى الحرفي الذي يدل - بدوره - على اتصال الصوت كصفة عن الشخص . ويجوز - بناءً على ذلك - للصوت ألا يعتمد نصياً إلا على نفسه ، ومن ثم لا يخلق - كما نعود - بالخمس أو الشخص المناسب ، مما يتيح لنا أن نتكلم عن وجود ما يمكن تسميته ببلاغة العمى في نص المكفوف . وهي التي تعتمد على بلاغة الوصف لسبب . يرجع السبب لأول مرة ، في أن هذه الصور البلاغية تستغل أهمية الحواس البصرية بوصف ، ويرتبط السبب الثاني بتركيب هذه الصور البلاغية . على أساس غيبة الوصف والتعيين البصري .

نقد أوردنا مثلاً هذه الظاهرة مع «الصوت العذب» الذي يستخدم - أحياناً في النص - ليدل على شخصية أثرت كثيراً في حياة البطل . لكن العلاقة بين الصوت وصاحبه لا تتحدد لنا إلا بعد جزء غير قصير من النص (١٥) .

وبساعداً هذا المثال - والمثال السابق من الصوت الذي قرعته هذه الباب - على إدراك العالم اللابصري . لكنها بحلول إدراكنا أيضاً إلى وجهة أخرى معينة ، لأننا نحس من خلال «عينا» بعض المؤلف بانتفاء معرفتنا الكاملة ببيته . وبذلك هذه البهة كخصائص جرتية ، إذ يجرد الراوي الأشخاص - من وجهة نظر ما - من صفاتهم ، عندما يتكلم عن الأصوات بطريقة منفصلة . وبذلكنا - عندما يشير الراوي إلى صفة وليس إلى شخص - بإدراكه ومعرفة المحدودة بسبب عاهته ويشتمل هذا الإدراك على بعض صفات الشخص . ونحس - من خلال هذه الأمثلة التي يصعب إثباتها المثال عن الرجل الذي عرفت رجلاه قبل سماع صوته - أننا إزاء إدراك غير كامل أو محدود ، أو - عبارة أخرى - نوعاً من بلاغة طه حسين المكفوفة على موازنة العمى بوصفه نقصاً .

ولذلك يختلف نمط نص طه حسين عن كتابة قيد مهنا الأعمى . فالأخير يدل على معرفة كاملة ببيته عندما يشير دائماً إلى قدرته على استخدام الحواس البصرية لتعرف الأشخاص والأشياء : ويخلق قيد مهنا في كتابه وهم العالم المتناسك ، بمعنى أننا عندما نسلم أنفسنا إلى النص وإلى تعرف الدنيا من خلال الحواس البصرية ، يظهر العالم في النص مبهكاً ، وبصلاً المعرفة النهائية من خلال الراوي الصرير وحواسه .

ولكن التماسك الذي يخلقه قيد مهنا يشتمل على العمى الكامل من خلال كتابة العمى الثالثة . ويشتمل أثر نص قيد مهنا المدهش في إرغامه القارئ على المواجهة المباشرة لعدم المكفوف . بوصفه عالماً يختلف اختلافاً أساسياً عن عالم القارئ . ويمكننا أن نزعج أن قيد مهنا - بواسطة دفع كتابة العمى إلى الأمام - قد دفع العمى إلى الأمام ، من حيث هو - أي العمى - عالم مدرك متغير .

أما نص طه حسين فيبدو من وجهات نظر عدة بعيداً عن هذه الظواهر . وقد أشرنا إلى أن كتابة العمى لم تكن واقعة في مقدمة النص ، خصوصاً في الجزء الأول - «الأيام» - بمعنى أن القارئ لا يغمس مباشرة في العالم المدرك للعصيان . أما في الجزء الثاني . فيرداد مثل هذا الانعكاس ، بما يدل - أولاً - على أن كتابة العمى - التي مثلت أسلوباً ثابتاً في نص قيد مهنا - تمثل عند طه حسين - على العكس - وسيلة أدبية يقوم بها الكاتب ، وتمتصها الصدرة في أجزاء معينة من نص فقط . ويشير استخدام كتابة العمى بدرجة أكبر في الجزء الثاني من «الأيام» إلى وجود البطل في بيئة جديدة يجب عليه أن يتعود عليها ويتعرف أشياءها وأماط الحياة فيها .

ونستطيع أن نقول إن نص قيد مهنا واع بإرادة تصوير العالم من خلال حواس الراوي الصرير ، ولهذا يبدو - إلى حد ما - محبوساً في سجنه الأسووي ، بينما يظهر نص طه حسين وكأنه أكثر حرية بالنسبة إلى معالجة كتابة العمى بوصفها وسيلة أدبية ، وذلك لأنه ليس مهناً بالدرجة نفسها بتصوير الثابت للعالم المدرك . وبحرره ذلك فيمكنه من اتلاهب بهذه العناصر الإدراكية ، ومن ثم خلق بلاغة العمى .

وعندما نقارن بين نص طه حسين ونص قيد مهنا نلاحظ أن نص طه حسين يتجنب هذه الناحية للعمى - كعالم مدرك ومتغير - على الأقل لمدة غير قصيرة . لكن هذا العنصر ليس العنصر الوحيد الذي يتناوله المؤلفان . وكما سنوضح من خلال تحليل العناصر الأخرى ، سنجد أن طه حسين يدفع موضوع ما إلى الأمام ، بينما يعمل قيد مهنا العكس .

العمى والألم

وكتابة العمى تمثل عنصراً واحداً فقط من عناصر المتعلقة بالعمى في النصين موضوع الدراسة . وداً رجحنا في

مفهوم المرأة وارتباطها بالعمى، أدركنا أن هذا العنصر يدل على طبيعة الترجمة للشخصية من حيث هي كتابة، ومن حيث هي مرآة تعكس - في هذه الحالة - المؤلف الضمير. لكن ماذا عن بطل الترجمة نفسه؟ وما أثر العادة عليه وكيف يتفاعل معها؟

لاشك في أن هناك موقعاً مهماً جداً بالنسبة لهذا الموضوع في كلا السيرتين، وهو الألم بطبيعته الجسدية والنفسانية، ومن ثم العصب. لكن تناول الصين لهذا العنصر يختلف اختلافاً أساسياً، فبينما دفع طه حسين كتابة العمى إلى الراء، فقد دفع عصر الألم إلى الأمام. أما قيد مهنا، فالعكس، بمعنى أنه دفع كتابة العمى إلى الأمام لكنه دفع عصر الألم إلى الخلف.

يحكي لنا الراوي في بداية الجزء الأول من «الأيام» قصة الصبي المشهورة وهو يتناول الطعام مع عائلته. أراد أن يجرب الأكل ويكتشف بده «مصحك إحمته» وأما أمه فأجهشت بالبكاء. وأما بوه فقال في صوت هادئ حزين: ما هكذا تؤخذ اللقمة يا بني. أما هو فلم يعرف كيف قضى ليلته^(١٦).

هذه القصة تقدم - بطريق مدلل - المهانة والألم المرتبطين بعادة العمى. ويكتشف صمق الألم عند الفنى عندما يقول الراوي إنه «لم يعرف كيف قضى ليلته». ونلاحظ من هذه الحكاية بوعين من الألم، الأول هو ألم الضرب الذي ينع من إحساسه بأنه غير قادر على شيء عادي كالأكل. أما الألم الثاني فينبع من العزلة. ونتيجة هذا الحادث حرمان الفنى عن عيشه ألواناً من الطعام، كما أخذ يأكل نخبانياً في حجرة خاصة^(١٧)، بمعنى أن الفنى اعتزل الناس.

وتأتي هذه الحكاية أيضاً في الموضع النصي الذي يبدأ الفنى فيه بالتأمل بأني العلاء الممرى^(١٨)، الشاعر العباسي الذي عرف عنه الشعور بالمرارة واعتزال حياة الناس. وهو ما يستمر - بالإضافة إلى ذلك - خلال الأجزاء الثلاثة للنص. ونجد أيضاً في الصفحات الأولى للجزء الأول حديث الراوي عن ذلك «السائل» الذي كان يوصع في عيني النصي «المطسبين» ويؤديه^(١٩)، أي أن الألم بطبيعته الجسدية والنفسية يظهر بدءاً من الصفحات الأولى للجزء الأول من «الأيام»، بحيث يشكل الحلو العام الذي يكتشف من خلاله بقية الكتاب.

لكن وعى الفنى بهذه العادة وألمها لا ينحصر في الجزء الأول من «الأيام». إذ نجد واصحاً في الجزء الثاني، عندما يناديه أحد المنتحين في الأهر هاتفاً: «أقل يا أعمى»، يقول ب الراوي إن الفنى قد كان تعود من أهله كثيراً من الرفق ونحو ذلك هذه الآفة بمحصره. وكان بقدر ذلك وإن كان لم يسر قطه ولم يشمل قط عن ذكرها^(٢٠). وهي تمثل حقاً شيئاً مستمر في حياته. وكان يستحي أن يتحدث الناس عنها إليه. وما أكثر ما كانوا يفعلون^(٢١). ويستطيع صملا أن يدرس في الكلام عن هذه الظاهرة. لكننا سنحصر الأمثلة في

مثال إضافي فقط. يتضمن هذا المثال تأملًا طويلاً^(٢٢) عن العمى، يدور في الجزء الثالث. يقول الراوي متحدثاً عن البطل إن العادة كانت تؤذيه في دخيلة نفسه وأعرق ضميره.. كانت أشبه شيء بالشیطان الماكر.. الذي يخرج للإنسان فجأة، «فبصيه بعض الأذى» وكان يذكر كلام أبي العلاء حين قال «إن العمى عورة»^(٢٣).

لا نحتاج هذه الأمثلة إلى تعليق كبير بالنسبة إلى العنصر الذي نهم به الآن وهو الألم. وصالة الألم الجسدي لافقة في «الأيام». لكن الألم النفسي يمثل عصباً من أهم العناصر القارة في الأجزاء الثلاثة. ويرتبط هذا النوع من الألم بالعمى وينقله القاص إلينا من خلال التأمل بأني العلاء. ويبلغ هذا الاهتمام بالألم فروته في الجزء الثالث مع التأمل الطويل عن العمى الذي ذكرته سابقاً. ولا يشعب هذا الإحساس بالعمى وما يليه من ألم إلا في نهاية الجزء الثالث بـ «الصوت العذب» للفتاة التي يتزوجها^(٢٤).

ونلاحظ أن الراوي لا يتجنب واقع الألم المرتبط بعادة العمى، بل يقدمه بصورة مباشرة إلى القارئ. لكن الأمر عند «ثيدي» على العكس من ذلك، إذ لدينا تقريباً ظاهرة مناهضة. وعندما نلتقي بالبطل الصغير يبدو عليه سعيه، إذ نراه وهو يكتشف الدنيا مع زملائه في المدرسة، حيث يتعلم ارتداء الملابس والحياطة على سبيل المثال^(٢٥). ويبدو انتقده إلى المدرسة خالفاً من أية مشاعر مؤلمة، فهو يحاط بالحنينة والعبادة في البيت وفي المدرسة. وهو إحساس يعرزه في المدرسة الشعور بكونه غنياً، فلا يشفق عليه القارئ عندما يحس - على سبيل المثال - الملابس الخشنة لزملائه الفقراء^(٢٦). ويتدعم شعور القارئ بهذا الحلو مع استخدام ألقاب التبديل التي تشير إلى الحب. لكن الألم - مع ذلك - يدخل النص تدريجياً، فالألم والصعوبة يظهران من خلال حوادث معينة.

نحاول زوجة مدير المدرسة أن تعلم ثيدي طريقة الأكل بالملقعة بدلاً من يديه. ولم يكن هذا سهلاً، إذ كان الطعام يسقط على المائدة. وإذا بالمرق يسيل «عنه» وعلى مفرش المائدة وأحياناً على روضة المدير. نبت التي أعدت له عذبة مائدة بعيدة عن مائدة العائلة، لأخذ يأكل وحيداً. لكنه تعود - في النهاية - الأكل بالأدوات^(٢٧). ونشبه هذه القصة، كما هو واضح، معاناة طه حسين مع الأكل، لكن هناك اختلافاً بين الحادتين، فحكاية طه حسين لا تشير محسب إلى تكبف شديد الإيلام، ولكن إلى إحساس مستمر بالمرارة النفسية، فيما تشير قصة ثيدي إلى صعوبة مؤقته على طريق التكيف سرعان ما تزول. ولكنها - بالرغم من ذلك - إشارة من الإشارات الأولى في النص إلى صعوبة تكيف الصيرير مع سلوك المبصرين وعالمهم.

ملونة ؟ قال : لا . سألته ثانية : هل لديكم صور برايل ملونة ؟ فأجاب : طعا .^(١١)

وتقوم أهمية هذا المثال على إبراز علاقة قدي الصرير بالبيت المصرية ، وشعوره بالمهانة التي تصطره إلى الكذب وادعاء امتلاك صور برايل . ونحن نأزدياد هذه المهانة عندما يبالغ في الكذب عن صور برايل الملونة

ولكن هذا المثال ينطوي على أهمية أخرى : فالصور لا يمكن التمتع بها إلا بحاسة الصرير . وليس هناك مثال يمكن أن يعبر عن عنصر لا يستطيع أن يدركه الصرير كهذا المثال . مفهوم صور برايل ، خصوصاً صور برايل الملونة ، هو أساساً مفهوم غير معقول . ونفقد هذه اللامعقولة بدورها إلى فهم الكلام عن الصورة البارزة بوصفه سحرية مرة ، نفصح عدم وجود الإمكانيات الإدراكية للصرير ، بالرغم من الأدوات والأجهزة المبرعة لمساعدته . وه صور البرايل هي الصور لدى اختاره قيد مهتا لهذا الفصل^(١٢)

وكما رأينا ، فحين إراء نوع من التطور في نفس قيد مهتا . كلما اقتربنا من نهاية الكتاب راد وعينا بالألم الحسدي والنفسي للبطل الصرير . ولدينا - أيضاً - في الجزء الأخير من الكتاب إشارات إلى العلاج الشعبي المؤلم الذي عولج به قيدي . بالرغم من أن هذا العلاج قد وقع في أوائل عمره - أي تاريخياً قبل وجوده الصرير . وستناول هذا الموضوع فيما بعد . وستطيع أن تقول من وجهة نظر ما إن هذا التطور يبلغ درجة حاسمة في نهاية الكتاب . ولعل أهم ظاهرة في نص « قيدي » - بالنسبة إلى المصر الذي ستم به الآن - هي خاتمة الكتاب في الصفحات الأخيرة يرجع الراوي ، وهو في العقد الرابع من عمره ، إلى المدرسة والبيئة التي صورهما في النص . لقد تغير كل شيء حتى المدرسة نفسها أصبحت مدرسة لبثت هي أصوات « خبيطة ، منكشة ، محبولة » ، كما لو كان هؤلاء السكك لم يكونوا « مكفوفين محسب » بل متحلفين عقياء . ويتساءل الراوي حينئذ عن مدرسة طفولته وهل كان لها الحق العام نفسه . ويحزنه هذا السؤال لأنه يدرك أن جوابه لا يتعلق بأذاكرة بل بناد الصيرة والخبرة ، ولم يكن يمتدك هاتين الخصلتين في طفولته وبرور - أيضاً - إحدى زميلاته في المدرسة . وكانت تسكن في حي فقير ومنازل أرملة تتر كاشحاده في الشارع . ويطلب منه ساعة برايل ، فيؤكد لها أنه سيرسل الساعة . ويصرف جراً من عرق . وقد أهاج فيه ، صوب الشاحد ذاكرة أكثر نكاره وجوها قدي .^(١٣)

تصف خاتمة الكتاب بحساب عصفاء نص حين يرجع بعد مرور عتد من السنين إلى المدرسة وعدم يورث بين حور العام انشائد الآن هي بين الحور عام لدى يدكره في صفوته ، بلقي شكاً على النص برمته ، وبعد القارئ ينظر « سناو » في محتويات النص على صوء حدد

يعني القارئ - دون - أن حياة الراوي ليست الحياة المثالية التي صورها النص في البدايه وعلى الرغم من ذلك فالألم والمهانة المرتبطان بهذا الحدث عبر عميقين نسبياً . لكننا نصادف مع تقدم النص مثله يشير إلى الألم الناتج عن العمى بشكل أوضح وأكثر عدداً يقول لنا الراوي لأول مرة في الصفحة الثالثة والتسعين إنه كان يبسي أحياناً « مكان حائط أو عمود » فيصطدم بها . إذا ترك الباب مفتوحاً أو : إذا تقلى كرمى » من مكانه المهود فيرتطم بها أيضاً . ولذلك كان الألم الحسدي يصاحبه كل يوم من جراء هذه الأحداث . لكنه لم يكن وحيداً في مواجهة هذه المشاكل ، إذ كان الأولاد العميان كلهم يصطدمون دائماً بالأشياء ، إلى أن أصبح الاصطدام نفسه موضوعاً للمرح بينهم . لكن بالرغم من المزاح ، كانوا يسبون الأحداث إلى « سوء بية العالم المصر برمته » . وعندما كانوا يصطدمون بالأشياء كانوا يقدحونها بالأقدام ويصيحون . « أولاد الربيت الميصرون ! » ، بالرغم من أن سبب الحوادث كان يرجع - أحياناً - إلى غفلتهم الخاصة^(١٤) . ويكرر ذكر الاصطدام في النص مرات أخرى^(١٥) .

وقد وصل المؤلف في هذه القطعة النصية المهمة إلى نتيجة . أولاً : أنه يعبر مفهومنا عن حياة الأولاد المكفوفين في مدرسة ، ول وسطهم بطناً ، فقد انتقل الاهتمام بطريق مذهل من صورة الأطفال الذين يتعلمون قهر العاعة إلى صورة عمرة الأولاد غير مصريين يتلمسون الأشياء ويبحثون عن مسيطرون عيباً . ويشرح لنا بإسهاب اختراع الأولاد أسماء خاصة للكدمات ترتبط بمكانها الحسدي . فسموا الكدمات الموجودة على الحنك - مثلاً - بالقرون^(١٦)

وتشتمل النقطه الثانية المرتبطة بهذه القطعة النصية على تعددبها - للمرة الأولى - الامتعاض والمصعب من « أولاد اربيات المصريين » .

ويكون هذا - صلاً - جزءاً من علاقة قيدي المعقدة بعالم مصريين . ونلاحظ في هذه العلاقة عصر الغضب أولاً . وهو يمثل تداعلاً عديداً مع العاعة ، خصوصاً مع الوعي بأن هذه العاعة لا توجد لدى جميع الناس . وتآلف هذه العلاقة أيضاً من المهانة والشعور بالعار . ولا يبدو هذا الشعور في « قيدي » بشكل واضح في النص - كما رأينا في الأيام - . لكن النص يوضح اعتراضات البطل الذي يحاول أن لا يعترف بغير العاعة تكامل ، على الأقل أمام المصريين

وعندما أرادت ست مدير المدرسة أن تصف له صوراً . لأنه لا يستطيع أن يراها . رفض . سألته : هل لديكم صور نازرة (برايل) ؟ فقال : طعا . ندينا . وهو يحاول أن يصور كيف يكون صور برايل . لكن الست أرادت أن ي هذا نوع من الصور . فحاجب بها صغيرة إلى وليست وره على ذلك فحاجب : هل تريد أن أرسم لك صورة

يقود الظلم نحو دور اجتماعي حديث بعيد عن الدور الاجتماعي التقليدي للمكفوف

ونلاحظ في « الأيام » - كما قلنا سابقاً - تطوراً في حياة الظلم ، حيث يبدأ تقليداً في الكتاب وينتهي أستاذاً في الجامعة ، بمعنى أن حركة التطور تمثل في تقدم من التقليدي إلى الحديث . ومن الحدير بالذكر أن التطور يأتي نتيجة رفض الأدوار التقليدية للصيرير . ويواجه العمى - في الحقيقة - دورين تقليديين يتقاربان . الدور الأول دور المقرئ في القرية ، ويقده الراوي حوادث عدة تدل على هذا الدور بوصوح ، وعلى موقف الظلم منه . في الجزء الأول نجد العقهاء الذين « كانوا يقرءون القرآن .. كانت جمهورتهم من المكفوفين ، فكأنوا يدخلون البيوت يتلون فيها القرآن »^(١١) .

ولا يقدم هذا الدور - كما هو واضح - تقديماً إيجابياً في النص . ومن ثم يطمح العمى إلى الدور الاجتماعي الوحيد الذي يراه محتملاً للمكفوف ، وهو دور المدرس في الأزهر . كما يقول الراوي :

« وماذا كان يمكن أن يريد غير ذلك وقد فرصت أحياء على أمثاله من المكفوفين الذين يريدون أن يحبو حياة محتملة إحدى اثنين : إما الدرس في الأزهر حتى تنال الدرجة ونصير أحياء بهذه الأربعة التي تؤخذ في كل يوم ، وهذه القروش التي تؤخذ آخر الشهر .. وإما أن نجر بالقرآن فيقرأ في المساجد والبيوت »^(١٢)

والاختياران المحتملان - أي المدرس في الأزهر والمقرئ في القرية ، مع مغزاه السلبي - موجودان أيضاً في المثال التالي : عندما يعصب أبو الفتي منه لأنه قد سخر منه بسبب قراءته « دلائل الخيرات » ينسره قائلاً : « لا تعد إلى هذا الكلام ، إلى أقسم لن صلت لأمسكك في القرية ، ولأقصصك عن الأزهر ، ولأجعلك فقيهاً تقرأ القرآن في المساجد والبيوت »^(١٣) .

ولاشك في أن الفتي سيذهب إلى الأزهر ، لكن كان فلاته من الدور التقليدي صعباً . فكان الأب يطلب من الفتي « عذبة يس » لأنه صبي ولأنه مكفوف ، وهو بهاتين المزييتين أثير عند الله ، رفيع المكانة عنده ، وهل يرضى الله أن يرد صبياً مكفوفاً حين يطلب إليه أمراً من الأمور متوسلاً بقراءة القرآن !^(١٤) وبدون من هذه القطعة الصعبة أن العمى لم يكن يرضى بالدور التقليدي الذي عينه الأب له .

لكن صعوبة الإغلات من الدور الاجتماعي تسع أيضاً من أن هذا الدور بفرصه المجتمع عليه وعلى أمثاله من المكفوفين . ويستطيع أن نرى هنا بشكل أوضح في قصة مذهلة ومثيرة للمواطن والمشارع .

حيثما سافر الفتي مرة مع عائلته إلى الصعيد يحدث أن يساه أهله في الفطار فلما برز في محطة الثانية انتظر حتى يجيء له

لكن الجامعة لا تلقى شكاً محابداً على محتويات الكتاب فقط ، بل يحدد معنى هذه المحتويات على طريق مختلف من خلال الحو العام العاطفي الموجود فيها . ومن الواضح - أيضاً - أن هذا الحو العام سلبي . نرى ذلك - أولاً - من خلال الارتداد بين العامة والتخلف العقلي ، وملاحظته ثانياً ، وبشكل أعمق ، من ريادة الراوي زميلته العمياء ، إذ تسبب هذه الريادة الألم الشديد الذي يعكس - بدوره - التجربة المدرسية برمها . وعندما يمر الراوي من غرفها ، يمر - في الحقيقة - من مرة من حياته الشخصية .

وتكمل الخدمة على هذا النمط - من خلال إلقائها ضوئاً مؤثراً على محتويات الكتاب - العملية التي لاحظناها سابقاً . واشتملت هذه العملية على تقديم الألم الجسدي والتعساى تدريجياً إلى الأمام ، بحيث يتبشر الألم عندما ينتهي الكتاب ، ليس فقط في أجزاء النص التي كان موجوداً فيها بوصوح ، بل في الحوادث التي لم تذكر الألم قط .

وتعكس هذه العملية ما يحدث في نص طه حسين ، فتصبح نهاية « الأيام » إلى الانتصار - على الأقل - على الألم التعساى الذي منحه النص الصدارة .

أدوار تقليدية ، أدوار حديثة

يمثل الألم وكتابة العمى ظاهرتين تتيجان مباشرة من واقع العمى بوصفه عاهة جسدية . لكن العاهات تتجدد بمعايير الكامل في المجتمع نفسه . وقد أشرنا سابقاً إلى أن كلا المؤلفين من العالم الثالث . وستفقدنا المقارنة بين كاتبين من العالم الثالث إلى مقابلة التقليدي والحديث ، ومن ثم الشرق والغرب .

عندما ننوون موضوع التقليدي والحديث في كلا النصين بصادف أموراً تنقلنا مباشرة إلى مسألة الشرق والغرب ، بمعنى أن لتفرقة ليست حاسمة دائماً بين مواجهة التقليدي والحديث من ناحية ، ومواجهة الشرق والغرب من ناحية أخرى . وسوف نبشئ التحليل - لهذا السبب - بالمواجهة الأولى التي نرشدنا بدورها إلى المواجهة الثانية

تتمثل أوضح الطرق مواجهة التقليدي والحديث من حياة العميان في الصراع بين الأدوار التقليدية والأدوار الحديثة . فتصادف الشخصية لعمياء أو أبة شخصية ذات عاهة الدور الاجتماعي أو الأدوار الاجتماعية التي يعيها المجتمع لصاحب العاهة . وعندما توحد الآراء التقليدية والآراء الحديثة في الوقت نفسه ، تأتي أدوار تقليدية وحديثة للمكفوفين . وبكشف وضع شخصية الصيرير - على هذا النحو - عي الصراع بين التقليدي والحديث ، دنت الذي يوحد - صمناً - في المجتمع كله

ولا عراة - إذن - في أن الدور الاجتماعي للصيرير يمثل عنصراً مركزياً في كلا الكتاين . ويتحقق هذا العصر - بالإضافة إلى ذلك - على الطريق نفسه في كلا النصين : إذ

واحد من العائلة . و اجتمع إليه جماعة من موظفى المظلة . وقد رأوا شيئاً ضريراً ، و شكوا فى أنه يحسن قراءة القرآن أو يحسن العناء . ولم يصدقوه بالرغم من إنكاره هذين للدورين ، واضطر أخيراً إلى قراءة القرآن « والدموع تهرى على حديثه » (١٨٦) .

وبدل هذا المثال على وجود صورة اجتماعية ما للضرير . وتنقسم هذه الصورة نوعاً من حتمية أن يكون الضرير مقرناً أو مشدداً . ويحاول البطل - فى هذا المثال - أن يرفض هذه الصورة ، لكن بلا فائدة ، إذ يضطر أخيراً إلى تمثيل الدور المفروض ، ذلك لأن الفروح من هذا الدور صعب جداً . وبين لنا الراوى شعور الفنى العميق بالمهانة التى تنبع من اضطراره إلى الإذعان للتقليدى ، ويوضح لنا كذلك أهمية الإفلات من الدور التقليدى وضرورته

لكن طه حسين لا يتوقف فى هذا المكان ، بل لا يرمى أن يكون شيئاً من شيوخ الأزهر ، وذلك بالرغم من أن هذا الوصف الاجتماعى يمثل مرتبة عالية للضرير فى مجتمعه ، فهو يتأمل فيها وراء العالم الأزهرى ، ويتساءل عن الإمكانيات الموجودة خارج هذا العالم .

لا غرابة - إذن - فى وجود التردد عند الفنى عندما يحاول الفروح على الدور التقليدى . فهو يعمل بعد وفاة الشيخ بحسب عهده إلى « أصحاب الطرايش » بدلا من « أصحاب العمام » لأنه أحسن أن أصحاب الطرايش كانوا محليين فى حرمهم عند وفاته . لكنه يتساءل : « ومن له بذلك وهو فنى ضرير قد فرصت عليه الحياة الأهرية فرضاً ظم يحد عنها منصرفاً » (١٨٧) .

إن مغزى هذه القطعة النصية واضح ، إذ يعمل البطل إلى « أصحاب طرايش الأكثر ديوية وحدانية . لكنه ليس متأكداً من أنه يستطيع أن ينضم إليهم ، وذلك لأنهم - على عكس الأهريين - لم يضعو له مكاناً معيماً بوصفه أعمى . وبدل أن يفهم الفنى مغزى هذا الحادث كعلامة تدل على تفوق الأهريين . بقرر أن يخلق لنفسه دوراً اجتماعياً بين أصحاب الطرايش . ويشتمل هذا القرار على الإفلات من الدور انتقيدى المفروض ، وعلى خلق دور اجتماعى حديث ، يمثل - بالفعل - العصر البطولى فى حياة الفنى

ولعل أهم مرحلة - كذلك - فى تطور حياة الفنى من تقليدى إلى حديث تتصل بدخوله الجامعة . وقد سمح له هذا الدخول بالسفر بعد ذلك إلى فرنسا . لكن حتى هذه المرحلة لم تنوّر ، لا من خلال مثابة الفنى المستمرة وجهه الدموب . إن البطل يتساءل : « أتفله الجامعة بين طلابها حين يتم إنشاؤها أم رده إلى لأهر رداً غير جميل لأنه مكفوف ، وليس عبر الأزهر سبيلاً إلى لعلم للمكفوفين » (١٨٨) . لقد كان الفنى - إذن - واعياً بالدور الاجتماعى الذى يفرسه عليه الدرس فى الأزهر ، لكنه

يرغب فى الوقت نفسه أن يتجاوز هذه الحدود التقيدية ، وأن يصل إلى مرحلة الحديث ، أى إلى الجامعة .

ولكنه يصطدم بالواقع الحديث إلى درجة ما ، ويبدو ذلك واضحاً حين يحاول أن يدخل مع خادمه الأسود إلى الدرس . ولم يكن لهذا الخادم طاقة تقع من الدخول بالرغم من تصرعات الفنى وأصحابه (١٨٩) . ويدل هذا المثال على أن الجامعة ، بوصفها مؤسسة حديثة ، لم تقم بالإجراءات اللازمة للطلاب المكفوف أو معارة أخرى ، حدثت مشكلة الفنى مع الدخول لأنه تجاوز دوره التقليدى المناسب ، أى طلب العلم فى الأزهر . ونستطيع بصورة عامة أن نقول إن الفنى الضرير قد واجه التحديات الاجتماعية إلى أن وصل إلى غرضه المقصود .

ولدينا مثال آخر لهذه الظاهرة يدل على مثابة البطل حين يصير على السفر إلى فرنسا ضمن البعثة الجامعية (١٩٠) . وبالرغم من اعتراضات الجامعة - ولم تكن لها علاقة بهاء - فقد خالف الآراء التقليدية المتعلقة بالعميان ، وخط لنفسه طريقاً حديثاً .

ويتألف الطريق الحديث من معاداة مصر والدخول فى نظام اجتماعى جديد : له متطلباته ونوعاته الخاصة بالنسبة إلى العميان ، كما صرى فيها بعد ، فغداً شتمل هذا على تكييفات جديدة مع العادات الغربية . ولكن الحديث المذكور أن الراوى لا يتناول المشاكل التى يواجهها الفنى فى فرنسا بوصفها سبباً بغيره . بل يتناولها بوصفها تحديات يواجهها .

ونتيجة لذلك يحاول الفنى عند رجوعه إلى مصر أن يثبت أن إفلاته من أدوار العميان التقليدية قد تم . ويبدو ذلك من خلال حادثين فى نهاية الجزء الثالث لـ « الأيام » ، إذ احتار البطل تاريخ اليونان موضوعاً للدرس الأول فى الجامعة . وقد أثار دهشة الكل حين طلب خريطة اليونان ليبدأ بالوصف الجغرافى ، كما هى العادة ، فالمفروض أن الضرير لا يدرس بواسطة الخريطة . لكن الفنى حفظ الوصف الجغرافى لليونان بمساعدة زوجته وخريطة بارزة ، واستطاع على هذا النحو أن يقدم الوصف الجغرافى لليونان عن طريق خريطة عادية (١٩١) .

وتتبع أهمية هذا الحادث من نقطتين : إذ تمثل هذه المعصية - أولاً - عن طريق ضمني رداً على قصة سابقة وقعت فى فرنسا . حيث أمتحن الفنى هناك فى الجغرافيا وكاد يفشل فى الامتحان لأنه ظن أن الممتحن سيركز أسئلته على أنواع الجغرافيا الشهيرة عند الطالب بوصفه طالباً ضريراً (١٩٢) . ويتعلق السبب الثانى والأهم برفض الفنى أن يعبر درسه من أجل العمى ، ولم يحاول أن يقيد نفسه بآراء الناس عن إمكانيات أستاذ مكفوف

وتتعلق القصة الثانية فى نهاية الجزء الثالث من « الأيام » بمؤتمر دولى للعميان أقيم فى مصر ، إذ دعا رئيس الجامعة الفنى للاشتراك فى هذا المؤتمر ، لكنه رفض ، لأنه لم يرد أن يلعب الدور الرسمى للمكفوف (١٩٣)

هست لزوجها وكأنها لا تريد أن يسمع الولد حديثاً : « اعطه شيئاً إنه أعشى » . ويضيف الراوي أنه فكر حينئذ في إمكان أن ينهي شهاداً . واردة حوله (٣٧) .

ولا يدل هذا المثال على أهمية دور الشهاد كدور اجتماعي موجود بحسب ، بل يدل - إلى جانب ذلك - على ارتباطه الخاص بالبطل ، بمعنى أن قيدي كان يحشى أن يلحقه هذا الدور شخصياً . ذلك على الرغم من أن القارئ يرى أن هذا الخوف غير واقعي بسبب ثراء عائلة قيدي . وقد أثر هذا الحادث - في الحقيقة - على الصبي تأثيراً عميقاً . فهو مرتبط بجامعة النص التي تكلمنا عنها من قبل . يهرب قيدي من غرفة رميته في الحجرة الفقيرة « وقد أهاج فيه صوتها الشاحذ ذاكرة أكثر بكاءة وخوفاً قديماً » (٣٨) . هذا التلميح إلى الخوف القديم يشير إلى إحساس الصبي الأصلي بواقع الشهاد ، وإلى أن هذا الإحساس كان موجوداً على مستوى لا واع ، من أنه لم يتخلص من هذا الخوف تماماً . ولذلك فإن دور الشهاد ظل يمثل دوراً اجتماعياً محتملاً ، ودليلاً أساسياً على التقاليد في حياته .

لكن لا تتكون المواجهة بين التقليدي والحديث في نص « قيدي » من هذا الدور فقط ، فالنص يقدم أدواراً أخرى تتعلق بالمكفوفين . وقد أشرنا سابقاً إلى أن وجود قيدي في مدرسة العميان كان راجعاً إلى إرادة والده التي تريد الاستقلال الكامل لابنه الصرير ، أي أن تدريب قيدي في المدرسة قد حدد له دوراً اجتماعياً ما . وبما أن قيدي كان ابن طيب ، لم يكن تدريبه في المدرسة هو تدريب زملائه الأيتام نفسه .

ويؤدي ذلك إلى ظهور دورين اجتماعيين في المدرسة . وتستطيع أيضاً أن نصح هذين الدورين مع دور الشهاد في مراحل التدرج من التقليدي إلى الحديث ، ذلك التدرج الذي نراه يمثل - عند قيدي - طريقاً متصلاً من السلب إلى الإيجاب . لقد علموا الطلبة في المدرسة - على سبيل المثال - صناعة الكراسي بالخيزران (٣٩) . وتمثل هذه المهنة بالعمل مهنة غريبة تقليدية للعميان . ولا تختلف هذه المهنة عن الدور التقليدي الإسلامي للكفيف ، وهو دور المقرئ ، بل تختلف عن الدور التقليدي الهندي ، وهو دور الشهاد (٤٠) .

ويسأل قيدي عند رجوعه إلى بيته في خانة الكتاب عن زملائه في المدرسة ، ويدعو أن أنجحهم قد أصبح « مدلكاً » أو معالماً بطريقة « التدليك » . فيقول عندئذ : « حاسة اللمس - الأصابع التي تقرأ ، الأصابع التي تستكشف : الأصابع التي تشق كالدهان الأحضر الحكيم » (٤١) .

ويشير هذان المثالان إلى مهن للمكفوفين . ونقع أهمية هذه المهن في تمثيلها إمكانيات اجتماعية تحرر الصرير وتساعد في الحصول على حياة مستقلة . لكن للمثال الأخير أهمية أخرى تتجاوز المهنة نفسها ، إذ يربط الراوي - أولاً - المهن نفسها بحاسة اللمس . أي بحاجية تميز الصرير عن الصرير بمعنى أنه

وتؤكد هذه القصة كما تؤكد الأجزاء الثلاثة من « الأيام » رفض البطل الأدوار الاجتماعية التقليدية المفروضة على الصرير . ويتحدو هذا الرفض مع رفض أية محاولة يحاولها المجتمع لكي يحدده أو يحدده في الدور الاجتماعي للعميان . ويستطيع أن يفهم الكتاب بأكمله على هذا النحو ، بوصفه احتجاجاً على الدور الاجتماعي الذي يحدده المجتمع للصرير . وبعد سنوات واضحة ، تمصل بين الأدوار الحديثة والأدوار التقليدية ، وترجع إلى أن لنقى يحاول أن يحط طريقاً لنفسه في العالم الحديث الأكثر ديموية .

وتمثل الأدوار التقليدية التي يهرب منها لنقى أدواراً مرتبطة بالمؤسسة الدينية . فمن الواضح أن المجتمع الإسلامي التقليدي قد حدد مكاناً ودوراً للمكفوف . وقد احتلها لنقى إلى درجة ما ، لأنه قد عاشها باقتناع لعدد من السنين . فرضه هذه الأدوار هو بالعمل رفض للمجتمع الإسلامي التقليدي ، أي أن هذه الحركة - و بمارتنا هذه الأدوار التقليدية - هي حركة خروج على المجتمع الإسلامي التقليدي ، ودخول في مجتمع حديث مختلف ، مارال جيبيا . وهذا الخروج يعني تدعيم هذا الجيب .

أما قيدي فقد سلك طريقاً مختلفاً . عندما تكلم عن الدور التقليدي ، وبقدم لنا نصه ما نستطيع أن نعتبره « مهنة معينة » أو « اختيارات محددة للعميان » ، تمثل في ثلاثة أدوار متميزة .

لكن هذه الأدوار لا تمثل إطلاقاً مراحل يتبعها البطل ، بل تمثل مكاتب متناوبة لحياة الصرير في مجتمع قيدي . أي المهد المعاصرة .

وبعد الدور الأهم نفسانياً بالنسبة إلى الولد هو الدور الأكثر تقليدية ، دور الشهاد . وعندما يفسر والد قيدي الأسباب التي دفعته إلى إرسال الطفل إلى المدرسة يقول له إنه كان يرى « عميان في الشارع يتعرون وهم يحملون عصا في إحدى يديهم وكأب من الصباح في اليد الأخرى » (٤٢) ، بمعنى أنهم شهادون . ويقدم النص أيضاً محتويات مكتب المؤسسة التبشيرية الأمريكية في مدينة عباي . يشير هذا المكتب إلى وجود عائلات تسمى أولادها عمداً لكي يعيشوا حياتهم شهادين (٤٣) .

ويبدو هذا الدور في بداية النص بعيداً عن حياة الطفل الواقعية . لكنه موجود كمصدر خفي في النص . ولقد كان أحد زملاء قيدي شهاداً قبل مجيئه إلى المدرسة (٤٤) ، بمعنى أنه كان لقيدي معرفة ما لهذا الدور . وتدل هذه الأمثلة الثلاثة بالإضافة إلى ذلك على النتيجة العامة نفسها : قوائد قيدي والمدرسة التبشيرية هما اللذان يشركان في إنقاذ الصبي من هذا الصبر المؤلم . لكن أهم مثال لهذه الظاهرة يحدث في اللحظة ، حينما كان قيدي يتظر انقطاع مع عائلته وهو على طريق الرجوع إلى المدرسة . كان الوالدان يتادلانه بينهما ، فحاف . وبعد قليل أقبل عليهم شهاد . حاول الخيال أن يطرده لكن والدته قيدي

الآخرين مكان مركزي في كلا النصين

ونلاحظ أن هذا الاختلاف يبدو حتى في المظهر الخسدي لكلا البطلين : يقول الراوي في الجزء الأول من « الأيام » إن العتي كان « مسرعاً مع قائده إلى الأهر » ، ويصيف : « ولا يظهر على وجهه هذه الظلمة التي تعنى عادة وجوه المكفوفين »^(٨٩) . بمعنى أن وجه العتي يختلف عن وجوه العميان ، أي أن العتي لا يبدو صرياً . أما في نص « قيدي » فلدينا اختلاف نفسه ؛ إذ عندما يصل قيدي إلى المدرسة يدهش مدير المدرسة من مظهره كولد « عادي مبصر » . ولدت لم يعتبره لأول وهلة تلميذاً في المدرسة . بل « استمر في طه » أن قيدي كان مبصراً - حتى بعد أن قدم الصبي له - كما قال المدير نفسه من أنه « لم يرقط لطفل ضريير عيين عاديته إلى هذه الدرجة » . أو وجهاً مشرقاً بنفس القدرة^(٩٠) ، بمعنى أن قيدي يختلف من خلال قنات وجهه وعييه ومظهره العادي عن الصورة المألوفة للأولاد المكفوفين الآخرين

بما أن الطلان - إذن - بالسمة نفسها ، وهي اختلاف مظهرها عن بقية المكفوفين وتمثل هذه لصدرة - من ثم - انعكاساً ظاهرياً لاختلاف باطني عن العميان الآخرين وتمثل هذا الاختلاف الباطني - بدوره - نوعاً من المبرر لمفرد لأدوار التقليدية للصريير

ومن الجدير بالذكر أن كلا البطلين يقدم المغزي السلبى التلثت نفسه للأدوار التقليدية ؛ وذلك بالرغم من اختلاف تجربتهما الشخصيتين عن تجارب هذه الأدوار التقليدية ، وبالرغم من أن الأدوار - كدور الشهاد أو دور المقرئ - تدور لنا مختلفة جداً بسبب اختلاف طبيعتها . وقد يجاوز الكاتبان - في الحقيقة - هذه المعركة عندما يربطان العمى مباشرة بالتقاليد . ويستطيع أن نرى هذا بوضوح أكثر ، حين نلظر بدقة في حديثها عن هجوم العمى (أو بدايته) .

العمى والتقاليد

تمثل هجوم العمى مكاناً مركزياً لحوادث عدة ، نمر بوصح عن علاقة العمى بالتقاليد . وذلك بالإضافة إلى أن هجوم العمى نفسه ذو أهمية عاطفية عميقة . وسوف نلاحظ هذا المصير من وجهة نظر هجوم العاهة أو بدايتها بشكل خاص . ومن خلال تقديمها النصي ؛ بمعنى أننا سوف نساو عن التريب النصي ، وأهمية الحوادث المرتبطة ببداية هذه العاهة

أصيب كلا الطفلين بالعاهة في طفولتهما . وم يولد به . وأصبح كلامهما دريشه لوع من الهجوم مصدره هذه العاهة . ونخل هذا الهجوم أهمية نصية يقينية .

ومن الجدير بالذكر أنه بالرغم من أن كلنا الترجمتين الشخصيتين تركز على وصف حياتي البطلين بعد إصابتهما

يؤكد أن الصريير ، بالرغم من استقلاله ، يبقى محبوساً في دوره . ويربط الراوي - ثانياً - هذه المهن عالم « حكيمجي » وكان حكيمجي - كما يصوره لنا النص - « طبيباً » يمارس الطب « اليوناني » أو - بالأحرى - الطب اشعبي^(٩١) . وبالرغم من أن أبا البطل أي الطبيب الذي درس في الغرب - كان يعتبر « حكيمجي » طبيباً دجالاً ، كانت الأم تظه أحتس طبيب في مدينة لاهور^(٩٢) . فهو يمثل الطب استقبدي ومفراه السلبى ، الذي ستناوله فيما بعد . ويكفينا أن نقول هنا إن ارتباط المهن « بحكيمجي » يشير إلى ارتباطها بالعالم التقليدي . ذلك على الرغم من أن هذه الوظائف ليست تقليدية في المجتمع العدي ؛ إذ تمثل وظائف تتعلق بالتدريب الغربي للعميان ، وليس بالتقاليد الهندية نفسها . لكنها تظل مرتبطة بالتقاليد وسليتها في رؤية الراوي / البطل ؛ بمعنى أننا لزاء مرحلة على الطريق المتصل من التقليدي إلى الحديث

ومع أن هذه الأدوار موجودة في النص فهي لا تهدد البطل تهديداً واقعياً . وذلك لأن دور قيدي قد حدد منذ البداية ؛ إذ تدور وحده في المدرسة - أولاً - هل أن أياه أراد - كما قلنا سابقاً - نوعاً من الاستقلال له . يضاف إلى ذلك أنه - من ناحية ثانية - لم يسلث في تربيته - حتى في المدرسة - الطريق نفسه الذي سنلكه الأطفال الآخرون ، فتعلم لغة « البرايل »^(٩٣) . لكنه مع عن الدروس الأخرى ، كدرس الموسيقى أو درس صناعة الكراسي الخيرية^(٩٤) ، وذلك لسبب بسيط ، فصره له مدير المدرسة ؛ عندما قال إن جلد أصابع هؤلاء الأولاد الذين يمارسون الموسيقى والخيرران قد يصحح حشاً ، « فلا يستطيعون أن يقرأوا البرايل جيداً » . أما قيدي فكان يتنى له والده « عيب عالية »^(٩٥) . فحصلت له - كما هو واضح - مهنة فكرية بدلا من المهنة البدوية . وبين لنا النص أن هذه المهنة تستلزم على أحدث طريقة للتعليم . وقرأ - على سبيل المثال - عن محاولات كل من مدير المدرسة ووالد الطفل في أن يعثا به إلى مدرسة خاصة في أمريكا

ومن الجدير بالذكر أن مستواه الاجتماعي كالب طبقت قد ساعده - بالطبع - على نوع هذا الخلف . ولم يعر العتي هنا - على عكس نصي في « الأيام » - المستويات التقليدية السائدة في المجتمع . بل حصل على دوره الحديث دون جرة شخصية مباشرة . أي دون مواجعة حادة مع الأدوار الأخرى

وبذلك تختلف سره قيدي عن سره طه حسين التي كانت بالفعل قصة صراع بطون مالحج وسلي يسي الحدث عن الأدوار الاجتماعية الأخرى في نص « قيدي » عن خوف مائه . عند يصل في « الأيام » يوجه كثيراً من التحارب والمعاناة . تسهي بتصاروه . لكن هذا الاختلاف في النص لا يمنع كلا المؤلفين من تأكيد وعصها الشخصيتين للأدوار التي تفرض على مكفوفين الآخرين ؛ فهجوم الاختلاف بين الطل والمكفوفين

بالعمى ، يستغرق كلا النصين جيئراً لاختلاف الوصف ظروف هذه الإصابة . ويميل كلا النصين - أيضاً - إلى تقسيم هذا الوصف وتوزيعه على أماكن مختلفة من الكتابين .

وأول حدث يرتبط بإصابة العمى بالعمى في « الأيام » يصل إلينا مع ملحوظة في بداية الجزء الأول من عمى القى « المظلمتين » . لقد كانت أمه « تفتحها واحدة بعد الأخرى ، ويفطر فيها سائلاً يتوذي ولا يحدى عليه جيئراً ، وهو بأم .. »^(١١) . وينترك الراوى هذا الموضوع ولا يرجع إليه إلا في نهاية الجزء الأول ، بمعنى أنه لا توجد للقارئ أية معرفة بعلة عمى القى إلا في نهاية الجزء .

ويقول الراوى أثناء الحديث عن مرض أخت القى ووفاتها : « ولتساء القى ومدن الأقاليم فلسفة آتمة وعلم ليس أقل عنها إنمأ . يشكو الطفل وقلها تعنى به أمه .. وأى طفل لا يشكو ! إنما هو يوم وليلة ثم يفنى ويبلى ، فإن عيت به أمه فهو تزدري الطيب أو تجهله ، وهي تعتمد على هذا العلم الآتم ، علم أساء وأشياء النساء . وعلى هذا الحو قدئت هذه الطفلة الحياة »^(١٢) .

تقوم هذه القطعة النصية إلى عدة نقاط مهمة جداً تتعلق لنقطة الأولى بعلة العمى نفسها ، إذ نكتشف لأول مرة أن الولد أصيب بالرمد ، وأن هذا الرمد أدى إلى ضياع بصره . وتعلق النقطة الثانية بسوعة العلاج ، فتدرك مباشرة أن العلاج لم يكن يتبع قواعد الطب الحديث بل طرائق العلاج التقليدى ، أى الحلاق . وتذكرنا هذه الإشارة إلى علاج الحلاق بالملحوظة الأولى في بداية الكتاب عن « السائل » الذى وضع فى عمى البطل . لكن الراوى لا يكتفى بذكر العلاج ، إذ يتكلم عن بداية العمى من خلال حديث عن وفاة الأخت ، بمعنى أننا إزاء نص معقد على مستوى الترتيب ومستوى المعنى . وهجوم العمى مُتَحَلَّ (embedded) في قصة الأخت ، إذ تبتدئ القطعة نعرض ابست ثم تنتقل إلى الحديث عن فقد عمى الطفل ، ومن ثم ترجع إلى ابست وضدها الحياة . وعلى إزاء ظاهرة أدبية تتكون من إدخال في إطار النص ، بمعنى أن قصة بداية العمى موجودة داخل قصة موت الأخت أو في إطارها . ومن ثم فإن قصة العمى تابعة لقصة الموت من وجهة نظر أدبية . ولما أن الكتاب ترجمة شخصية لطف حسين ، تبدو تبعية قصة بداية العمى لقصة موت الأخت لافتة في أهميتها . ويقود هذا الارتباط بين هجوم عمى القى وبين موت أخته إلى تقديم « لحداثين بوصفهما معلولين لليلة نفسها ، مما يؤدي إلى تكبير أهمية هذه العلة . ويسأل نص هذين الموضوعين من خلال مهاجمة طريقة العلاج لتقليدية ، ومن ثم التقاليد بصورة عامة . ويبين النص أن التقاليد هي المسئولة عن عمى القى كما أنها المسئولة عن وفاة أخته . لكن هذه التقاليد ليست مفهوماً محايداً ، يشير إلى عادات المجتمع برمتها . أو إلى الظروف المادية أو الاجتماعية

برمتها ، إذ يربط الراوى العلاج التقليدى بعالم النساء . إن الأم هي التي « تزدري الطيب أو تجهله ، وهي تعتمد على هذا العلم الآتم ، علم النساء .. » بمعنى أن الأم تمثل بالفعل الآراء التقليدية التي يعاكسها الراوى بالطيب أى باسم الحديث . وإذا تذكرنا أن الأم هي التي وصفت السائل في عمى القى ، ظهرت لنا العلاقة بوصوح أكثر .

وبقوى اختيار الكلمات من هذا الوصوح ، فالإشارة إلى « علم النساء » بدل « العلم الشعبي » - على سبيل المثال - تدل على مواجهة ما تعلم الرجال ، ليصبح الحو العام في هذه القطعة الصبة معادياً للنساء .

ولدينا - على هذا النحو - علاقة تربط بين الطب التقليدى - وطبيعته غير الناجمة - وبين العمى والأم . ومن الجدير بالذكر أن مقدمتنا الأولى لموضوع العمى قد اشتمت على جميع هذه المعاني بالذات . ففى الحديث الأول لا يقول لنا الراوى سوى أن الأم وصفت « السائل » لمؤم في عمى القى .

لكن لإحبارنا بداية العمى عند الصبي ميزة أخرى ، أشرنا إليها باختصار ، وهي الارتباط الصبي بين العمى والموت . ويقود هذا الارتباط الصبي - بدوره - إلى ارتباط معوى ؛ إذ يستعمل الراوى - أولاً - الكلمة نفسها في حديثه عن العمى والموت ، فيقول « فقد صبيها عيبه » ، « وه فقدت هذه الطفلة الحياة » . ويصع الراوى - ثانياً - « فقد لأول إلى جباب انقعد الثاني . وتشرح هذه العملية النصية كلا العقدين من حلال الآخر . بمعنى أننا يدرك العمى بوصفه نوعاً من الموت .

ونقطة نقطة إصابة تتعلق بارتباط العمى بالتقاليد في « الأيام » ، إذ عندما يتحدث الراوى عن التقاليد الشعبية والفقهاء يتكلم عن قطع من الأوراق (الأحجية) كان يكتبها الفقهاء .

« وكانوا يزعمون للناس أن ابتلاع هذه القطع من الورق يصرف عنهم ما تأتي به « الحمايس » من الحكوه ، ويصرف عنهم الرمد نوع خاص »^(١٣) .

والقارئ الذى يمتلك - لأسباب مختلفة - معرفة بعمى القى يدرك أهمية الإشارة إلى الرمد ودلالاتها . لكن الراوى لم يطل - قبل هذا الحديث عن الفقهاء - أن الرمد قد سبب عمى الطفل . ويشير هذا الحادث - من ثم - إلى الكلام عن بداية العمى قبل حدوثه . ولطمة الإشارة دور في الترتيب الصبي هذه الحوادث

وكما قلنا سابقاً . فإن الراوى يقدم هجوم العمى من خلال حديثين مختلفين . أوها حديثه عن السائل الذى يؤديه في أوائل الجزء ، وثانيهما . بداية العمى في نهاية هذا الجزء . وقد قدمت هذه البداية بوصفها قصة تدخل في قصة أخرى ، بمعنى أن علة العمى تظهر متأخرة . لتتح القصة الثانية في النص

وكان الراوى لم يستطع أن يطرق الموضوع إلا من خلال موضوع
ثانٍ، وهو وفاة الأخت، فهو يدخل الكلام عن العمى في
الموضوع الثانى، ثم يهرب منه، راجعاً إلى وفاة الأخت.
ولذلك لا يمثل الحديث عن بداية العمى والمشاغل التى تنجم
عنه موضوعاً يتكشف تكشفاً مباشراً.

نحن إذن إزاء ظواهر مختلفة استتجتها من خلال تحليلنا
لهجوم العمى في نص « الأيام »، ومن الواضح أنها تربط بين
العمى والتقاليد، ومن ثم تقتضى حكماً سليماً على هذه التقاليد.

ونصطربنا المقارنة بين نص « الأيام » ونص « قئدى » إلى
أن تقدم هذه الظواهر من خلال ترتيب منهجى معين :

١ - علاج العبير بالطب التقليدى والطبيعة السلبية لهذا العلاج
واضعافه.

٢ - علاقة الأم بالعلاج التقليدى، ومن ثم إيذاء العلاج
لنصبي.

٣ - مهاجمة العادات التقليدية من خلال الحديث عن الأم
(والسواء).

٤ - علاقة العمى بالموت.

٥ - تجريب النص الحديث الراوى عن هجوم العمى أو
بدايته، بمعنى أن هذا الحديث يأخذ موقفاً في أمكنة مختلفة
من النص.

وقد يبدو هذا التحليل بعيداً عن عالم قئدى، ذلك لأن
أباه كان طبيباً، درس في الغرب، ولم ينشأ الولد في قرية
فقيرة.. الخ. لكن ما يثير الدهشة أن العناصر الخمسة موجودة
كلها، مع تعديلات بسيطة في نص قئدى هذا.

أصيب بطل « قئدى » بالعمى كما قلنا سابقاً في طفولته.
لكن - على عكس النص في « الأيام » - لم يكن سبب العمى
راجعاً إلى الرمد بل إلى مرض « التهاب السحائي »^(٩٤).

وأول الكلام عن بداية عمى النص حديث طويل
للأب، وهو يفسر لانه الأسباب التى دفعت إلى اختيار المدرسة
الخاصة للعيان. وحالاً يبدأ الأب كلامه، بصيف قئدى جيلة
تبدو كأنها عرود إكمال للمعلومات، إذ يعلن أنه أصيب بالعمى
سبب التهاب السحائي وهو طفل لم يجاوز الرابعة من عمره.
ومعروف من خلال هذا الحديث الطويل أن الطبيب كان يحاول
أن يجد مذبذبة مناسبة للطفل، بينما كانت الأم تحاول أن تعالجه
بالأدوية « التدجيلية » من المعالجين، على طريق الإيمان. ويعلن
لنا الأب أن الأم وجهت اللوم إلى المرأة المسيحية التى تزوجها
عم قئدى. سبب تأثيرها الشرير الذى كان سبب هذه
العمى^(٩٥). هكذا تعرف - أثناء هذا الحديث الأول - المواقف
التقليدية والحرفية للأم، اتصالاً بالارتباط بين التقاليد والأم
وبين الطيف الشعبي النصارى. ومن الحدير بالذكر أن الحديث عن
هجوم العمى أو بدايته يبنى دائماً للحديث عن موضوعات

أخرى، على النمط نفسه الذى أشرنا إليه في نص طه حسين.
ويبدو الأب - أيضاً - مصدرراً لمومتين إضاهيتين عن
سبب العمى، تأتى كلتاهما متأخرة في النص. وعندما يصاب
قئدى بمرض التيفود، يخاف أبوه لأن الأطباء قد تآخروا في
التشخيص. وقد وجه اللوم إلى تأخر الأطباء في تشخيص
الالتهاب السحائي الذى كان سبب عمى ابنه^(٩٦). ويقول لانه
في حديث آخر إن دواء النسلين قد وصل إلى أحد متأخراً،
ولهذا السبب لم يستعمل في علاج مرضه^(٩٧).

ويقودنا هذا إلى نقطتين. أولاً : يلوم النص النظام الطبي
في العالم الثالث لتقصيره في علاج الولد. وتختلف هذه الظاهرة
عن مثيلها في نص « الأيام »، لأنها لا توجه اللوم مباشرة إلى
التقاليد، بل تشير بوصوح إلى أنه كان بإمكان النصبي أن يشق
من عماء لو عولج بالطب الحديث، بمعنى أن العمى لا يزال
مرتبطاً بعدم وجود التقدم. ثانياً : أن وسيلة تعرف المعلومات
الطبية المرتبطة ببداية العمى هي الأب.

أما والد قئدى فهو تتعلق - كما لاحظنا - بالعلاج
التقليدى ويتناول الراوى هذه النقطة مرات عديدة
باسهاب، عندما يرجع الولد إلى بيته أثناء عيد الميلاد. يسأله
عن خادمته المسماة « أجيمبرو »، فيعرف أنها رجعت من
بلدها. وعندئذ يطبل قئدى الحديث عن أجيمبرو تلك التى كان
يذهب إليها كلما أراد شيئاً، يدل أن يذهب إلى أمه. ولم يستطع
أن يفكر في أمه دون « خوف من الألم »، لأنها كانت تأخذه إلى
الدجالين الذين « وضعوا المحلولات اللادعة لإعادة بصره
وصربوني بخصون البتولا لطرده العين الحاسدة »^(٩٨).

وعلاقة الأم بالعلاج التقليدى واضحة. لكن أهم من
ذلك هو وجود الخوف من الألم المرتبط بها. ويقود هذا
الإحساس بالخوف - بدوره - إلى تباعد نفسى عن الأم.
ويكرر البطل الظاهرة نفسها، أى الألم والتباعد عن أمه، من
خلال ملحوظة عن أجيمبرو، في حديث آخر يركز عن
حكيمجى الذى يمثل الطب التقليدى. وكانت الوالدة تعتبره -
كما قلنا سابقاً - أحسن طبيب في مدينة لاهور، بالرغم من أن
الوالد - أو الطبيب الحقيقى - اعتبره « دجالاً ». وبعد أن
أصيب الولد بالعمى نقل من المستشفى إلى بيت جده. ولما لم
البيت كانت أمه تأخذه وتقطر « اهلول اللادع » في عينيه.
كانت تقول له عندما يصبح « إن اهلول جاء من حكيمجى، وإن
الإحساس باللدغة سرعان ما ينهى ». ويقول حكيمجى إن
القطرات ستجعله مبصراً. وبصيف الراوى حينئذ أنه حين كان
يحتاج إلى شيء لم يكن يطلبه من أمه، بل من أجيمبرو^(٩٩).

ونلاحظ من خلال هذه الأمثلة وجود العادات التقليدية
وعلاقتها وارتباطها بالأم وألم البطل. ومن الحدير بالذكر
أن الأم ترتبط - في كل الإشارات - بألم العلاج

ومن الواضح أن الحوادث المرتبطة ببداية العمى في «قيدى» متفرقة خلال النص، بصورة تفوق ما هي عليه في «الأيام»، لكن المتزى يشابه المتزى الذي لاحظناه في «الأيام». وإذا نظرنا بدقة في الحديث الأول، والأهم، وفي الإشارتين الطيبتين إلى هجوم العمى، لاحظنا وسيلة أسلوبية مهمة. ذلك لأن كتاب «قيدى» - كما قلنا سابقاً - مقول من خلال ضمير المتكلم. لكنه - يستخدم - أحياناً - متكلمين آخرين؛ إذ نجد قصصاً أو ملحوظات منقولة من خلال روية آخرين، كالآب - على سبيل المثال. ويمثل الوالد - في هذه الأمثلة التي نهم بها - الراوى، إما مباشرة وإما من خلال كلامه المنقول بصيغة الغائب، بمعنى أن البطل/ الراوى يصف ما قامه الآب أو ذكره بدلاً من أن يتحدث مباشرة.

ويشير هذا التعبير إلى عملية إبعاد نصي، كأن الراوى الأصلي، وهو البطل الذي يقف الكلام من خلال ضمير المتكلم، يرفض المسئولية الروائية في هذه الأمثلة، ومن ثم يبعد نفسه عن النص. ويستطيع أن نقول - بعبارة أخرى - إن الراوى لا يريد أن يطرق الموضوع مباشرة، فبطرقه على لسان شخصية ثانية. ويبدو موضوع بداية العمى ذا مغزى في هذه الحالة. إذ ينتقل الحديث المرتبط به في النص إلينا عن طريق لسان الآب، وعلى نحو يبعد فيه الراوى نفسه عن هذا الموضوع بالذات.

ونعلق رواية ضمير المتكلم وكتابة العمى - عادة - عند قيد مهتا وصفاً أدبياً ذاتياً شخصياً. ومعنى التعبير في هذه الحالة هو تجنب الوصف الدائى لبداية العاهة، أو لأية موارنة بين الظل قبل هذه البداية وبعدها. ونحدث إشارة إلى الحوادث الأخرى - كالعلاج «التدجيل» - من خلال ضمير المتكلم، ولكن في مرحلة متأخرة من النص، وفي سياق موضوعات أخرى.

الشرق والغرب

تدل هذه الملحوظات على مواقف مختلفة في الترجمة بين الشخصيتين بالنسبة إلى «التقليدى» و«الحديث»، ذلك عن الرغم من اختلاف التقاليد في الصين. وقد أشرنا إلى صعوبة الفصل بين مواجهة التقليدى والحديث من ناحية، ومواجهة الشرق والغرب من ناحية أخرى. وقد أدرك القارئ أن الكلام عن مواجهة التقليدى والحديث يدور - غالباً - على مواجهة العرب. وتبدو العلاقة بين هاتين الشائتين واضحة في موضوع ألقا إليه لكنا لم نعالجه تفصيلاً.

هذا الموضوع هو موقف المجتمع من العمى. ويتعلق هذا الموضوع - بانقطع - بمسائل طرحناها سابقاً: كالدور الاجتماعي للصريع أو صورته، لكن الموقف الذي يفضله في هذه الحالة يتألف من مفهوم قيمي محدد للعاهة. وهكذا نتكلم عن موقف

ويبرر تعلق الأم بالمعادن التقليدية في مثال آخر، عندما يتكلم الراوى عن أخيه، إذ كانت الأم تلبس المساتين في طفولته. وقد بدأ هذا الأمر غريباً لقيدى، لكنه عرف بعد حين سبب هذه العادة. فقد كانت أمه تسم العين الحامسة بأنها سب عاه، ذلك على الرغم من أنه كان وسياً، سلم البدن فقررت أن تلبس الأح المساتين لتجنب العين الحامسة^(١٠٠).

وتظهر الأم في نص «قيدى» بوصفها عنصراً يعبر عن التقليد. وتمثل التقليد والأم قوة سلبية في النص، وتعدو مصدراً للآثم.

لدينا - إذن - عند قيد مهتا المجموعة العامة نفسها من الأفكار المرتبطة بالعمى، وهي تلك التي نجدناها ماثلة في نص طه حسين. لكن النص لا ينهم التقاليد مباشرة بإحداث عاهة، بل يربط هذه العاهة بعدم وجود التمدين. وقد رأينا الأم الذي تسبب فيه الطب الشعبي في كلا النصين، ولاحظنا - أخيراً - ارتباط الأم بالطبيعة السلبية للتقاليد والأم. لكن نص «قيدى» لا يهاجم الأم والنساء بالطريقة نفسها التي توجد في «الأيام». إذ يدل نص طه حسين - أولاً - على إهمال الأم، بينما يربط نص قيد مهتا بين سلوك الأم وحماها لابنها^(١٠١). ويختلف لنص لسبب آخر؛ فعندما يتكلم طه حسين عن «علم النساء» يهاجم - ضمناً - النساء. أما قيد مهتا فيوازن بين خوفه من أمه وجدانية أجميرو التي أعطته المحبة دون الأم.

وبصادفاً عند طه حسين مفهوم يربط العمى بالموت. ونلاحظ عند قيد مهتا صدى لهذا الارتباط. وقد أشرنا سابقاً إلى حادثة قيدى المفضلة، أجميرو، التي أراد أن يراها عند رجوعه إلى البيت، لكن قيل له - بعد أن سأل عنها مرات عدة - إنها سافرت إلى بلدتها. واستمر في السؤال عنها إلى أن قال له أبوه أخيراً إنها توفيت، مبصراً له أسباب موتها. لكن الولد ظل ينادى اسم أجميرو في البيت. فأكد له أحد الخدم أنه سيلعب معه قاتلاً؛ ولقد راحت أجميرو كعينيك بأقيدى بك^(١٠٢).

ويختلف هذا النص من حيث إشارته إلى علاقة العمى بالموت عن نص طه حسين. أولاً: بدخل الراوى في «الأيام» - كما رأينا - قصة فقد العمى بصره في قصة موت «حتة» أما نص «قيدى» فيقدم موت أجميرو أولاً، ليربط بين وبين عمى الولد. ولكن كلا النصين يستخدم تراكيب محزنة متشابهة في التعبير عن توازى العمى والموت؛ بمعنى أن نص «الأيام» يتكلم عن «فقد» النص وه «فقد» الحياة، بينما يعبر نص «قيدى» عن الظاهرة نفسها - من خلال استخدام حرف التشبيه «ك» (like) - والمعنى - في كلا النصين - هو المتزى نفسه. رؤية العمى بوصفه نوعاً من الموت. ولكن يتحدد لفارق بين النصين على أساس أن التوازي في نص «قيدى» يركز على فكرة الخلود.

يعبر عنه النص بوصوح ، وليس عن موقف يجب علينا أن نستنتجه - بوصفنا قراء - من حوادث أو ظروف موجودة في النص .

نعلم من نص « قيدي » أن الموقف الهندي التقليدي ينظر إلى العمى بوصفه لعنة^(١٠٣) . والموقف التقليدي مثل انتقاده ، كلاهما أمر واضح . لكننا نهم - في محلبنا - بالسباق الذي يقدم من خلاله الموقف التقليدي ؛ إذ يشرح الأب أسباب إعجابه بمدير مدرسة العميان ، ويرد هذا الإعجاب إلى أن المدير كان مسيحياً تعلم في أمريكا . ويعني ذلك أن الوالد يباعد بين معتقد المدير والمعتقد الجبري عند الهندوس الذين يرون في العمى لعنة . أما أمريكا فتشير إلى معرفة المدير بالأساليب « التقدمية » الغربية لتعليم العميان^(١٠٤) . ولقد أراد الوالد - فضلاً عن ذلك - أن يرسل ابنه ليصل « مصرير إلى العرب » بواسطة مدير المدرسة ، فكتب إليه طالباً المساعدة في هذا الأمر ، وكان متأكداً من أن قيدي سيستفيد من الحياة في المجتمع العربي ؛ لأن هذا المجتمع أكثر تنوراً في معاملة العميان من المجتمع الهندي^(١٠٥) . ويقدم النص بذلك مواجهة بين الآراء التقليدية والآراء الحديثة أشبه بمواجهة الشرق والعرب

ويوازي النص بين التقاليد والعمى مثلاً يوازي بين العرب ونحيف العدة . وتتمثل أفضل الأماني المرتبطة بالولادة الهندي « مصرير » بما يمكن أن يتشابه به مع « كتر » في « مصرير » مثلاً لويس برايل ، مخترع اللغة البارزة للعميان^(١٠٦) .

ولكن العرب يبق بالرغم من ذلك شيئاً بعيداً أسطورياً ، إلى حد ما . فالغرب يمثل - أولاً - مكاناً يسافر إليه البطل وليس مكاناً قد سافر إليه من قبل . ومعرفتنا النصية بالغرب محدودة - لذلك - بمعرفة الراوي نفسه . ومعرفة هو بالغرب قليلة جداً . ولدينا في النص - لهذا السبب - صور وأفكار عدة تتعلق بالعرب ، وهي أفكار وصور عبر واقعية بل أسطورية .

يقول أحد الأولاد لقيدي - على سبيل المثال - إن البصر يرجع إلى المكفوفين في أمريكا ، عندما يدرسون مع المبصرين . ويضيف أن هذا يحصل في الولايات المتحدة لأن للناس هناك « عيون حيازة كبيرة قوية »^(١٠٧) . ويلاحظ ظاهرة مشابهة ، حين يتحدث الأولاد في غرفة النوم عن محاولة إرسال قيدي إلى أمريكا ؛ إذ لا يصدق أحد منهم أن الرجل « الأبيض » أو المرأة « البيضاء » يمكن لأحدهم أن يكون صريراً ، ويطلب الأولاد من قيدي أن يرسلهم . بعد وصوله ليؤكد لهم ذلك^(١٠٨) .

تدور هذه الأمثلة على وجود العرب الأسطوري . وتتكون لسمة الأسطورية من عدم وجود العمى في العرب بوصفه شيئاً واقعياً ؛ بمعنى أن الأولاد يظنون أن العرب عالم مثالي ، لا وجود للعمى فيه ، ذلك العمى الذي يرتبط - في أذهانهم - بالشرق

التقليدي

ومن الخدير بالذكر أن صوت الراوي لا يقتبس هذه الصورة بالرغم من وجودها في النص ؛ إذ ليس من المتوقع أن يقلبها القارئ . وواضح أن الطفل الصغير لا يقلبها . ولذلك يمثل محلبنا في النص جزءاً من التصوير الساحر للبيئة في هذه المدرسة التشبيرية . ومن اللافت للانتباه - في « قيدي » - أن الراوي يتناول المسيحية المقترنة بالعرب من خلال موقف سحري ثابت . على سبيل المثال - حكاية قيدي مع ممرضة قاندها في المستشفى . قالت له هذه الممرضة إنه سيصير لو صلى للمسيح^(١٠٩) .

أما نص طه حسين فيختلف اختلافاً مهماً عن نص قيدي مهناً ؛ إذ لم تكن علاقة طه حسين بالعرب في بداية الأمر علاقة مفروضة عليه ؛ بمعنى أن الفتى سافر إلى العرب بورده الشخصية . وهو يسافر إلى العرب حقاً ويصف الظروف هناك حقاً ، على عكس « قيدي » . ويؤدي ذلك - بالطبع - إلى وصف أكثر واقعية للعرب . ولذلك تختلف صفات طه حسين الواقعية عن صفات صورة قيدي مهناً الأسطورية للغرب . ولكن هذا الاختلاف لا يرجع إلى أن قيدي لم يسافر إلى عرب بل يرجع إلى أن صورة العرب لا تلعب في « الأيام » الدور نفسه الذي تلعبه في كتاب « قيدي » ؛ إذ نجد صورة إيجابية للمستشرقين الغربيين في مصر ، ومن ثم للعلم العربي^(١١٠) . لكن لا تصادف الاتصال المباشر بين مواجهة التقيدى والحديث - بتداعياتها السلبية والإيجابية - وبين مواجهة الشرق والعرب . وعندما نرجع إلى المسألة التي يدانها بها تحبيل قيدي مهناً ، نذكر ذلك بوصوح ، خصوصاً في النظر إلى العمى بوصفه لعنة

وإذا بحثنا عن هذا المفهوم أو مفهوم مشابه له في « الأيام » عثرنا على قول الفتى إن « العمى عورة » ؛ وهي كلمة تدل على العانة والعار في الوقت نفسه . لكننا نصادف هذا المهم للعورة والعمى في الغرب ؛ فمن العادات الجديدة التي تعلمها الفتى تعظيماً عيبه بالطائرات السوداء^(١١١) . وتمثل هذه النظيفة عادة غربية لم يصادفها البطل من قبل . وكان يفكر وهو جالس في القطار في أوروبا ؛ « فيها حنط من قول أبي العلاء إن العمى عورة » وقد فهمه الآن على وجهه وهو يرفع يده بين حين وحين ليتحقق من أن ذلك العطاء الرخيص الخفيف مازان يستر عيبه اللتين كان يجب أن تسترا^(١١٢) .

والعطاء في هذه القطعة النصية هو التصدرت السود . وفي الصفحة نفسها يفكر الفتى في الدين يسترون جسمهم ويسترون « عورة العمى »^(١١٣) .

والاختلاف مع « قيدي » واضح من هذه الراوية ، وهو اختلاف يؤكد أن العرب ليس حنة للمكفوفين ، بالرغم من هوائده . أو بعبارة أخرى ، لا يصح طه حسين العرب - عن خلاف قيدي مهناً - بوصفه العصر الذي يعكس تماماً العالم التقليدي الذي يدب فيه . وإذا كان « الحديث » و« العرب »

العلمي ، ومشاكل والتقليدي وحدث « و« انشرف
والعرب « . مسائل أساسية في سيره حبه كل من نصي
الرحمته الشخصية وتدل هذه المسائل على خاصية
الرحمة الشخصية ، أشرا إلى سابقا ، وهي وضع الرحمة
بوصفها مرآة للمؤلف الظل ولكن الرحمة تشر - كما قد من
قل - مرآة للمؤلف الكاتب وقد شرحه هذا العصر من
حلال علمنا لكاتبه العلمي ولكن حاشا من طبيعة الرحمة
الشخصية - أعني حاشا من مثاق السيرة الأدبية - يصل مبدأ
مؤداه أن الشخصيتين - أي المؤلف لص والمؤلف ككاتب -
شخصية متحدة في الوقت نفسه ، ولا تتلخص في حر
الأمري من مفهوم مجرد للتجديد والحق في دور مؤلف الكاتب
ينكسر حريتا من اختيار مظهر المؤلف البطل حتى يقدمها به
وتنحى شخصية المؤلف/ النص في وقت نفسه من حلال
اختيارات المؤلف/ الكاتب . ويستطيع أن نصفي هذا التحليل
على نحو يحيط بصفة موقف كلا الكاتبين بالمرآة وذلك من
حلال فحص الطريقة التي يستخدمها كلا الكاتبين عندما يفرق
عملية الرحمة الشخصية

إن مص الترجمة الدائية يعرّبها - عندما يقرؤها - متوهم أن
إزاء وصف دون تحريف ؛ حدث لأن الترجمة سيرة دائية
ولكن كل سيرة دائية تختار - بالضرورة - مترابعية مصفة
خاصة ، أو طريقة خاصة تطرق بواسطة عمية الترجمة
الشخصية

ومن الأهمية بمكان أن كلا النصين يعانح كتابة الترجمة الشخصية من موقف واحد. هو موقف الذاكرة؛ بمعنى أن كلا النصين يشكل من خلال الذاكرة، ويبدأ كلاهما بصورة التذكر^(١١)، ويستخدم الصار هذه الصخرة بوصفها وسيلة لتقديم للمعلومات الأولى في الكتاب. ولكننا نواجه اختلافاً يميز بين الكاتبين. إذ يبدأ نص «الأبام» به «لا يذكر»^(١٢)، بينما يبدأ نص «قُبلَى» به «أذكر»^(١٣) أي أن النص الأول يقدم الصخرة باسمائه الصعبة الإنكارية، بينما يعتمد النص الثاني على جملة إجابة

وهذا الفرق أقل أهمية مما يبدو لأول وهلة لأسباب تكلمنا عنها سابقاً. وتحتوي الذكريات - في نص طه حسين - في صفحات الأولى إلى موقف إيجابي. ويستمر النص في تصور خطي إلى نهاية المنصرة. ويواجه ما يعاير ذلك عند «عيسى» . إذ تتعبد الذكرى الإيجابية للبداية - كما رأينا - من خلال حادثة الكتاب . تلك التي تلقى ظلال شك على صحة الذكريات التي أتى الكتاب عنها . ويهدم كلا النصين - على هذا النحو - الذاكرة بوصفها عصاراً صمياً سائلاً أو موجاً

ولكن ما أهمية هذه الظاهرة الثانية ؟ - سيادة المؤمنين بمصطفى
قلعما . في سيرته . عن طريق عرض ترجمته بشخصه من خلال

W

الذاكرة ، بكل ما تمثله الذاكرة من عملية يتخلق بها نص السيرة الذاتية من الوعي الخاص للمؤلف^(١٢) . وإذا كانت الذاكرة تمثل الوسيلة التي يتخلق بها المؤلف النطل هي - أى الذاكرة - نقطة الاتصال بين موقف الترجمة الشخصية بوصفها مرآة : من ناحية ، وبوصفها دعاء لعدم اليقين إلى الأمام من ناحية أخرى . وذلك بلعب الذاتية النظرية للعملية كلها إلى الأمام . ولذلك ، يتكون موضوع لكتابين - إلى درجة ما - من عملية التذكر ، وليس من نتائج هذا التذكر محض .

ولكن - ما علاقة هذه الملاحظات بحياة البطلين ؟ عندما نظرنا

إلى عناصر النص المختلفة ، ككتابة العمى أو الألم ، لاحظنا ظواهر عدة ، إذ يما كان كل من المؤلفين مستعدا سحبت عن موضوع من الموضوعات حديثا فوريا مباشرا ، هذا كلاهما كما لو كان يحتاج إلى تأخير الموضوع الآخر ومعالجته معالجة تدريجية . ولذلك نستطيع أن ندرك أن كلا المؤلفين قد استخدم عمليه الترجمة الشخصية بوصفها وسيلة لاستيعاب بعض الحوادث الأكثر إبلاما في حياة كل منهما ، مما يجعل من الترجمة الذاتية - في كل من النصين - عملية طرد واستبعاد لكل ما يؤذى المؤلفين ويؤرقها . وذلك بفاعلية النوع الأدبي للسيرة الذاتية .

كتاب
البنجار

١٢

الهوامش :

- (١) طه حسين ، «أبيد» (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧١ - ١٩٧٣) انظر كتاب حسدى السكوت ومارسلد جور ، «طه حسين» (القاهرة : جامعة الأمريكية ، ١٩٧٥) مما يحصل بيلوجرافيا طه حسين . وانظر أيضا
- Pierre Lachia, (Taha Husayn : His Place in the Egyptian Literary Renaissance) (London , Luzac and Company 1956)
- جابر عصفور ، «أمرنا المتحاور» دراسة في نقد طه حسين» (القاهرة : هيئة العامة للكتاب ، ١٩٨٣) طه حسين بوصفها سيرة ذاتية (أو ترجمة شخصية) انظر : وثلة مهرا ، «طه حسين بين السيرة والترجمة الذاتية» (القاهرة : هيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٩) طه حسين ٢٥١ - ٢٩٥ : شوقي ضيف ، «الترجمة الشخصية» (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧٩) طه حسين ، ١١٣ - ١١٩ : إسماعيل عيسى ، «السيرة» (بيروت : دار الصحافة ، ١٩٦٧) ، خصوصاً ص ١٤٣ - ١٤٦
- وانظر - البدرأوى رهان ، «أسلوب طه حسين في ضوء المنهج القوي الحديث» (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٢)
- (٢) إسماعيل عيسى ، «في السيرة» ص ١١٢ - ١١٣
- (٣) فيد مهتا (Ved Mehra) - «فيدى» (Veddi)
- (New York Oxford University Press, 1982)
- (٤) انظر - علي سبيل المثال - هدى وهبة «معجم مصطلحات الأدب» (بيروت : مكتبة لبنان ، ١٩٧٤) ص ٨٠
- (٥) من الممكن أن يمرض عبد الله - إن قيد مهتا ليس كأنه من العام الثالث أو يكتب باللغة الإنجليزية ، لكن هذا مثله كتبه المؤلفين من العام الثالث مكتوب باللغة الأوروبية مع تحديثه على العلاقات الثقافية ولاديه التي مرصهم باللغة الثالث . وهذا حدث - علي سبيل المثال - مع مؤلفين آخرين من شمال أفريقيا - بكتوب باللغة العربية - ومن الجدير بالذكر أنه لا يوجد لغة عربية تحت قدم الجمع صممه الذي تنميه اللغة العربية في العام العربي
- (٦) نذكر مظهر سريجه إلى عند الأدب العربي على أن الله به بين الأدب العربي والأدب العربي موجوده على صم بالغ لاهيه

(٧) جابر مصمور - «الربا للتجارة» - .

(٨) انظر - مثلاً - إسماعيل عباس ، «من السيرة» - ص ١٢٥

(٩) Philippe Lejeune, (Le Pacte autobiographique) (Paris Editions du Seuil, 1975) ص ١٣ - ٤٩

مدى ألفة قليلة في الجزء الثالث من «الأيام» ، تواجه فيها رواية قصير لشكل أول الجزء الأول - كذلك - تصادف ظاهرة الارتداد (doublement) بمعنى أن الراوي يتكلم من خلال ضمير لشكل ، لكن بوصفه راويًا يصل من الطفل - وما أن هذه الظاهرة تفوتنا إلى خارج حدود البحث فنحن نخصص ميزان الأدق الكامل ، إذ تناول هذه المسألة ومساكن أخرى في كتاب من «الأيام» في طور التتبع - انظر من ظاهرة الارتداد - Lejeune, Le pacte autobiographique ، ص ١٦ .

(١٠) حمد السكوت ومارسل جبر ، «طه حسين»

(١١) «لند» - ص ١٤ - ١٥

(١٢) Janet Malcolm, (School for the Blind) New York Review of Books ١٩٨٢ - ص ٣

(١٣) من الواجب أن نذكر أن كتابة العبي ، كأشكال الكتابة الأخرى ، تمثل نظامًا للتصوير الأدبي . ولا توجد كتابة تمكس بطريق كامل عالم المتكلم أو بحسبه . ويختلف كتابة العبي عن أشكال الكتابة العادية من خلال وصفها باعتبارها نظامًا للتصوير الأدبي يمثل وهم العبي .

رأى الدكتور وهران (، أسلوب طه حسين ، ص ٨٢ ، ٨٤) أن استخدام جميع البناء للمجهول في «الأيام» يعكس عبي طه حسين . ولكن ملاحظته تترك بصيرة التي للمجهول المستخدمة في اللغة للتصوير من الإصالة بالمدى . وليس هذه النقطة - للأسف - حلاقة ضرورية بالصيغ الأخرى للمجهول في النص . يضاف إلى ذلك أننا لا نملك دراسة منظمة من النسبة الكلية سواء كانت هذه الصيغ صيغًا للمجهول أو غيرها

(١٤) «لند» - ص ٧

(١٥) «لند» - ص ١٠

(١٦) «لند» - ص ٢٧

(١٧) «لند» - ص ٨٣

(١٨) «لند» - ص ١١٣

(١٩) «لند» - ص ٧٥

(٢٠) «لند» - ص ١٢

(٢١) «لند» - ص ٦٦

(٢٢) «لند» - ص ١٧٢ - ١٧٣

(٢٣) «لند» - ص ٧٩

(٢٤) «الأيام» - ج ١ - ص ٢٠ وما يليها

(٢٥) «الأيام» - ج ١ - ص ٦

(٢٦) «الأيام» - ج ١ - ص ٣٩ .

(٢٧) «الأيام» - ج ٢ - ص ٤٦

(٢٨) «الأيام» - ج ١ - ص ١٢٣

(٢٩) «الأيام» - ج ١ - ص ٥

(٣٠) «الأيام» - ج ١ - ص ٩

(٣١) «الأيام» - ج ١ - ص ١٦

(٣٢) «الأيام» - ج ١ - ص ٢٤

(٣٣) «الأيام» - ج ٢ - ص ٣

(٣٤) «الأيام» - ج ٢ - ص ٥

(٣٥) «الأيام» - ج ٢ - ص ٨

(٣٦) «الأيام» - ج ٢ - ص ٥

(٣٧) «الأيام» - ج ٢ - ص ٦

(٣٨) «الأيام» - ج ٢ - ص ٢٨

(٣٩) «الأيام» - ج ٢ - ص ١٩

(٤٠) «الأيام» - ج ٢ - ص ٢٨ ، ٣٩ ، ١٠٨

(٤١) «الأيام» - ج ٣ - ص ٨٥ ، ٨٨ ، ١٠٠ ، ١٠٨

(٤٢) «الأيام» - ج ٢ - ص ٩١ - ٩٢

(٤٣) «الأيام» - ج ٢ - ص ٩٩ - ١٠٠

(٤٤) «الأيام» - ج ٢ - ص ٩٢

(٤٥) انظر «الأيام» - ج ٢ - ص ١٠٩

(٤٦) «الأيام» - ج ١ - ص ١٩ - ٢٠

(٤٧) «الأيام» - ج ١ - ص ٢٠ ، ٢٢

(٤٨) «الأيام» - ج ١ - ص ٧٠ وما يليها . ومن الشاهد أن النص كان يمتلك في هذه السن تلك المعرفة التي يسبها إلى نفسه في النص من أي العلاء ، وما أن هذه المعرفة لا تسبها إلى رس مبكر من حياة الطفل أو إلى الراوي ، فهي تمثل - على مستوى التكيف - مفارقة رمزية . ويجب أن ندرك ذلك بأن الترجمة الشخصية تقدم أدق لحياة شخص من الأشخاص ، وليست تسجيلًا علميًا لحياة الحياة - فكون برشيد مهران «طه حسين» - ص ٢٩١

إن مسألة الألم والتكيف مرتبطة بآني العلاء في أعمال أخرى طه حسين . في «مجنيد ذكري» أي العلاء - على سبيل المثال - ينسب مؤلفنا إلى العلاء مسألة التكيف والامتصاص . وحديثه عن شاعره ، بديهة الشخصية أو الجمعية ، يمثل حديثًا من أحاديث الترجمة الشخصية بمعنى من المعاني

وما أن هذا النص يتناول مشاكل هذه متوجة فهو يساعدنا على فهم مسألة الوسائل للوجوه في «الأيام» واقتصادها . ولقد جرب طه حسين أيضًا من المسائل الإنسانية المرتبطة بالعبي في غامته الطويل «مع أي العلاء في سجنه» - لكننا نحد من «الأيام» - انظر طه حسين «مجنيد ذكري» أي

العلاء ، خصوصًا من ١٩٢ وما يليها . ومع أي العلاء في سجنه ، في المجموعة الكاملة لمؤلفات الدكتور طه حسين ، المجلد العاشر ، «أبر العلاء المعري» (بيروت : دار الكتاب العربي ، ١٩٧٤) - فارق جابر مصمور ، «الربا للتجارة» - ص ٣٣٥ وما يليها

(٤٩) «الأيام» - ج ١ - ص ٦

(٥٠) «الأيام» - ج ٢ - ص ١٠٢

(٥١) «الأيام» - ج ٢ - ص ٦

(٥٢) «الأيام» - ج ٢ - ص ٩٥ - ١٠٠

(٥٣) «الأيام» - ج ٢ - ص ٩٥ - ٩٦

(٥٤) «الأيام» - ج ٢ - ص ١١٢ وما يليها .

(٥٥) «لند» - ص ٣٤ ، ٣٥

(٥٦) «لند» - ص ٢٧

(٥٧) «لند» - ص ٤٦

(٥٨) «لند» - ص ٩٣ وما يليها

(٥٩) انظر - مثلاً - «لند» - ص ١١١

(٦٠) «لند» - ص ٩٤

(٦١) «لند» - ص ١٤٢

(٦٢) «لند» - ص ١٣٧

(٦٣) «لند» - ص ٢٥٥ - ٢٥٨

(٦٤) «الأيام» - ج ١ - ص ٨٩

(٦٥) «الأيام» - ج ٢ - ص ١٤٣ - ١٤٤

(٦٦) «الأيام» - ج ٢ - ص ١٢٤

- (٦٧) الأيام ١، ج ١، ص ١٥
- (٦٨) الأيام ١، ج ٢، ص ١٧٨ - ١٧٩
- (٦٩) الأيام ١، ج ٢، ص ١٤٧
- (٧٠) الأيام ١، ج ٣، ص ٦
- (٧١) الأيام ١، ج ٣، ص ٣١
- (٧٢) الأيام ١، ج ٣، ص ٤٨ وما يليه
- (٧٣) الأيام ١، ج ٣، ص ١٥ - ١٥١
- (٧٤) الأيام ١، ج ٣، ص ١٢٦
- (٧٥) الأيام ١، ج ٣، ص ١٤٣ - ١٥٤
- (٧٦) دقيقتى ١، ص ١١
- (٧٧) دقيقتى ١، ص ١٧
- (٧٨) دقيقتى ١، ص ٦٥
- (٧٩) دقيقتى ١، ص ١٣٩
- (٨٠) دقيقتى ١، ص ٢٥٨
- (٨١) دقيقتى ١، ص ٨٥
- (٨٢) نص لا يدرى - بالطبع - بين كل الأديان وكل المواقف الموجودة في كل من المجتمع لكننا نرى انعكاسها في النص حسب - ولقد وجد - هل سبيل المثال - شعاعون في العام الإسلامى
- ٨٣، دقيقتى ١، ص ٢٥٦
- (٨٤) دقيقتى ١، ص ٢١ يدور في المصنف «الربا» في هذا الكتاب بدل من ص العام الدقيقتى الإسلامى وأصول هذا المصنف «باب حقا ومثل هذا المصنف بها من الطب المدايمى» وبالرغم من أن هذا المصنف كان عتيقاً - ولقد قد سقط في القرون الحديثة - ويدر إلى مستوى المصنف الشيعى - وسبق أن سبق من أحد أن حكمه على كان منه - وقد كان يتعلق بهذا المصنف
- (٨٥) جب على أن تذكر - حوث هذا الكتاب قد وصفت قبل اتصال بكتاب من الهند
- (٨٦) دقيقتى ١، ص ٧٨ وما يليه
- (٨٧) دقيقتى ١، ص ٨٥
- (٨٨) المصدر نفسه
- (٨٩) الأيام ١، ج ١، ص ١٤٩
- (٩٠) دقيقتى ١، ص ٨
- (٩١) الأيام ١، ج ١، ص ٦
- (٩٢) الأيام ١، ج ١، ص ١٢٠
- (٩٣) الأيام ١، ج ١، ص ١١٠
- (٩٤) دقيقتى ١، ص ١٤
- ٩٥، دقيقتى ١، ص ١٤ وما يليه
- (٩٦) دقيقتى ١، ص ١٠
- (٩٧) دقيقتى ١، ص ١٧٨
- (٩٨) دقيقتى ١، ص ١٧٥
- (٩٩) دقيقتى ١، ص ٢١١ - ٢١٢
- (١٠٠) دقيقتى ١، ص ٢١٩
- (١٠١) دقيقتى ١، ص ١٥ - ١٦
- (١٠٢) دقيقتى ١، ص ١٢٤ وما يليه
- (١٠٣) دقيقتى ١، ص ١٥
- (١٠٤) المصدر نفسه
- (١٠٥) دقيقتى ١، ص ١٥٧
- (١٠٦) دقيقتى ١، ص ١٠٥
- (١٠٧) دقيقتى ١، ص ١٨٧
- (١٠٨) دقيقتى ١، ص ١٦١
- (١٠٩) دقيقتى ١، ص ١٦٨ - ١٦٩
- (١١٠) الأيام ١، ج ٣، ص ٢٤ - ٣٧، ٥٤ - ٥٥، على سبيل المثال
- (١١١) الأيام ١، ج ٣، ص ٩٧ - ١٠٠
- (١١٢) الأيام ١، ج ٣، ص ١٠٠
- (١١٣) المصدر نفسه
- (١١٤) الأيام ١، ج ٣، ص ٧٦
- (١١٥) الأيام ١، ج ٣، ص ١٠٥
- (١١٦) الأيام ١، ج ٣، ص ٨١
- (١١٧) المصدر نفسه
- (١١٨) نستطيع أن نرى ذلك في نقل الحديث الشيعى والكتب - مثل - في نظم الصلح المستعمل - ولقد كان هذه الكتب والأدب - (من مكفوفين) الذين تطورا بهذه الطريقة ضحاً جداً - انظر - هل سبيل مثال - حين من بحث الصفدى - «نكت القبيات في نكت القبيات» - نظير - أحمد ركنى - (الفاخرة - المصنعة الجاهلية - ١٩١١)
- (١١٩) ليست هذه البدايات للترجمة الشخصية عاديه أو معروضة من طريق الشكل الأوتوبيوغرافى نفسه - ولقدنا طرأنا مختلفه ليدية الترجمة الشخصية ونشمل الطريقة العادية من رواية ولادة الشخص أو تاريخه عائله انظر: ص ١٩٧ وما يليه
- Extrait de l'œuvre autobiographique
- (١٢٠) الأيام ١، ج ١، ص ٣
- (١٢١) دقيقتى ١، ص ٣
- (١٢٢) نقول رشيدة مهران - «طه حسين» - ص ٢٧٤، من بداية الألبوم
- هكذا قدم الكتاب نفسه بكل تواضع وكأنه يشعر - ان نداء نفسه - لكن نلاحظ قد اوضح الأسباب التي تدفعه إلى أن وجهه نظر رشيدة مهران لا تقدر هذه البداية حتى قدرها - فيما يتصل - بنظره إلى هذه البداية بوصفها بداية - أو فيما يتصل بطلاقه قيمة الكتاب

فن الإبيجراما عند

طه حسين

دراسة في
«جنة الشوك»

فتخرى فتسطندى

لا أجد بيتاً من الشعر ، وأنا بسبيل الحديث عن فن «الإبيجراما» عند طه حسين ،
لأنه ملامنة لهذه المناسبة من بيت المتن :

على قديم أهدى العزم ثأني العزائم
وثأني على قدر الكرام المكارم

فقد كان طه حسين من أولى العزم ، وكان من مكارمه أنه أضاف إلى النثر العربي الحديث الجنس الأدبي الذي يعرف في أدب الغرب «بالإبيجراما» ، وجعل كتابه جنة الشوك (دار المعارف بمصر ، ١٩٤٥) وقفاً عليه وحده ، وكانت هذه الإضافة ، فيما أرى ، جزءاً من خطة عامة ، حرص عليها منذ عودته بعد إتمام دراسته في فرنسا ، للبهوض بالأدب العربي الحديث إلى بعض ما بلغه الأدب العربي القديم من مكانة عالمية ، حتى يتحقق التواصل بين الأدب العربي القديم وحديثه من جهة ، وحتى يسهم الأدب العربي الحديث في العطاء الإنساني من جهة أخرى . فبالأدب العربي القديم مكانة عالمية ، وفضله على الأدب الإنساني والعقل الإنساني حقيقة مقررة من حقائق التاريخ .

ولست أرى بأساً في أن أسوق في هذا الصدد فقرات من محاضرة ألقاها في الجامعة الأمريكية عام ١٩٣٢ ، وصمها كتابه من حديث الشعر والنثر (دار المعارف بمصر ، ١٩٣٦) .

«بالأدب العربي وحده أدب عاشت عليه أمة كثيرة نحو خمسة عشر قرناً ، والآداب الغربية الكبرى في العالم عاشت عليها أمة ، ليست أقل من الأمم التي عاشت على الأدب العربي

عدداً ، ولا خطراً ، ولا مكانة في التاريخ .
ويكفي أن نلاحظ أن الأدب العربي هو الذي عاشت عليه كل الأمم العربية ، وهو الأدب الذي حمل لواء العلم والعقل طوال القرون الوسطى ، في حين كان الأدب اليوناني محدوداً في القسطنطينية ، وكانت أوروبا منهكة في جهالتها . ويكفي أن نلاحظ أن النهضة الأولى التي ظهرت في القرن الثاني عشر في

لا يسعى الأدب العربى الحديث إلى أن يفهم خطاه ، وعدد سيرته ؟ وما نحن نرى أدنيين من أدباء العربية على وعى عميق بمكانته العالمية ، ولعل وراء هذا الوعي العميق انهم الماصى ، ولطمة القعاء ، والطموح الوثاب إلى أن يتبوأ الأدب العربى الحديث المكانة العالمية نفسها .

وأغلب ظنى أن طه حسين أراد أن يبلغ هذه الغاية ، وأنه اتبع سلا شتى لبلوغها . فهو قد طرق مثلا السيرة الذاتية من باب لم يطرقه كتاب السيرة الذاتية فى العرب . وقوب فى العرب ، لأننا درجتا حديثا على أن نقيس أدبا العربى الحديث بأدب العرب ، فصلا وصل إليه على . كل كتب السيرة الذاتية التى حفظها لنا الآداب الغربية يتحدث كاتبوها بصيغة المفرد المتكلم . وهذا ما بطاننا فى ثلاثة من أشهر كتب لسيرة ذاتية عندهم . سيرتى الذاتية (١٧٧١) لكاتب الأمريكى بجمين فرانكلين ، والسيرة الذاتية لإدوارد جيبون (١٧٨٨ - ١٧٩٣) ، واعتراقات جون جاك روسو (١٧٨١ - ١٧٨٨) . والبك هذا المثال من إدوارد جيبون المؤرخ الإنجليزى الكبير صاحب كتاب تداعى الإمبراطورية الرومانية وإسبائها (١٧٧٦ - ١٧٨٨) . إن جيبون يتحدث عن نفسه حديث صريحا مباشرا بصيغة المفرد المتكلم

ولدت فى بنى ، بمقاطعة سرى ، فى السابع والعشرين من إبريل ، حسب التقويم الميلادى القديم . لعام ألف وسبعائة وسبع وثلاثين مئلت ، وكنت الطفل الأول الذى أمته رباط الزوجية بين إدوارد جيبون ، المخرم ، وجوديث بورتر . وكان ممكنا أن يكتب على أن أكون عبدا ، أو عتوقشا ، أو مزارعا بسيطا . ولا يتأتى لى أن أدبر النظر . دون متعة ، فى سخاء الطبيعة التى قضت أن يكون مولدى فى بلد حر متمدن ، فى عصر علم وفلسفة ، من عائلة شريفة ، خلعت عليها هبات التروة ... (١)

أما طه حسين فقد نخرج على هذه السنة المعهودة فى الأيام ، فهو يتحدث بصيغة المفرد العائى ، ثم هو يتحدث بصيغة المفرد العائى على طريقة المؤلف القصصى العربى الحديث الذى يستخدم المفرد العائى . ومن مزايا هذا المنهج أنه يضع الراوية خارج حلة الأحداث ، ومن ثم فهو يرى كل شيء بوضوح تام . ثم إن هذا الراوية يحكم موقفه خارج الحلة ، لا يتنمى مع شحوص قصته ، ولا يفعل بأفعالاتها ، لأن مصيره لا يرتبط بمصائرهما ، ومن هنا فهو يسرد ويصف ويحل فى موضوعية تامة . ولا يخفى أن القصة التى تجري على لسان المفرد المتكلم لا تخلو إلا أن تصور الشحوص والأحداث والمشاهد من زاوية الرؤية عند المفرد المتكلم الذى قد يرى شيئا ، ويعمل على أشياء ، والذى قد يحيل مع حوى نفسه ، فيصدر أحكاما لا تنفق مع الحقيقة . ثم إنه إذ يكون أشبه بشخصية فى مسرحية . ويكون القارىء أشبه بمنسرح فى قاعة مسرح ، فإن

أوروبا إنما هى نتجة لاتصال أوروبا بالعرب . فأدبنا هو الذى أحيا العقل الأوربى ، حتى جاءت النهضة الثانية التى اتصل بها الأدب الأوربى بالأدب اليونانى القديم

فلو لم يكن للأدب العربى إلا أنه قد حمل لواء الأدب الإنسانى والعقل الإنسانى فى عشرة قرون . لكان هذا كافيا للاعتراف بأن هذا الأدب من الآداب التى تعتر بمصنوعها . وتستطيع أن تثبت لصروف الزمان (٢)

وبل العقاد قد ألمح إلى وجه من هذه الحقيقة حين كتب . فى وقت يسبق محاضرة طه حسين ، عن التقاء الشعر اللاتينى والشعر العربى القديم على ساحه الفول . فقد جاء فى مقال بعنوان الفول « الطبعى » من كتابه الفصول (المكتبة الأهلية مصر ، ١٩٢٢) ما نصه

... كان كاتيلوس (٣) الشاعر الرومانى يدعو الآلهة قائلا : « أيتها الآلهة إن كانت لك رحمة بالقلوب الصديقة المشبعة بمحقق براعتى عليك إلا ما نظرت إلى عدائى ، ورثيت لما لى ، ومسحت عني هذا الرماء المالح . والبلاء اللاحق . وهذه لرعدة التى تسريت رعدتها فى عروقى . فمت الهاء حتى غلبت »
وهى رعدة عروية بن حزام التى يقول فيها :
وإلى لتعروى لذكراك رعدة

لها بين جلدى . والعظام ديب

وكان كاتيلوس يقول : « إلى لأكره وأحب . تسألنى كيف دلت ؟ من يدري . ولكنى أحس بحقيقة هذا الأمر وشدة برحائه .

وكذلك كان يقول المجهول :

فبارب إذ صبرت ليلى هى التى

فزنى بعينها كما زنتها ليا

والا فبعضها إلى وأهلها

فإن بليل قد قضت اللواها

وليس فى بحث الحب بالذاهية شيء من الرقة والدمانة ولكنها حقيقة اتفق عليها شاعران ليس بينهما جامعة من لغة ، أو مشرب قوم أو وحدة زمن ، ولكنها اجتماعا على عاطفة إنسانية صادقة - بل اتفق عليها كل شاعر عالج من العشق ما عالجهم هذان الشعراء (٤)

وبنخلص من قول العقاد إلى هذه النتيجة : لأن كان يوجد بين نقاد الأدب فى الغرب من يقول إن كاتيلوس ذو مكانة عادية فى شعر الفول عند اللاتين ، فإنه محرى هؤلاء النقاد ، لو اطلعوا على شعر الفول عند العرب ، أن يصدروا هذا الحكم على شعراء الفول الكبار عند العرب .

فإذا كان الأدب العربى القديم أدبا ذا مكانة عالمية ، فلم

لا يصف عدد هذا اللون من ألوان العطاء . هي مقدور طه حسين أن يسعى إلى التجديد في فن « الإيجراما » ، وهو من برع فيه الشعراء القدماء من اليونانيين ، واللاتيين وعالمه شعراء العرب في العصر الحديث ، كما أخذ شعراء العرب في العصر العباسي الأول بنصيب منه . وطه حسين حين يسمي إلى التجديد في فن « الإيجراما » يحقق أكثر من عرص ، فهو يفتح حقل الإبداع في هذا الفن من هون القول موصولاً بين الأدب العربي القديم والحديث من جهة ، ويربط ما بين الأدب العربي قديمه وحديثه والآداب الأوروبية العالمية من جهة أخرى . ولما كنا على يقين من مكانة الأدب العربي القديم بين الآداب العصرية ، فإن مدار الأمر كله على مكانة الأدب العربي بين الآداب العالمية . فإن أطلعت محاولة طه حسين في أن يرقى بفن « الإيجراما » إلى الغاية التي بلغها عبد الأوروبيين ، فإنه يكون قد رمى رمية ، وأصاب بغيته ، وأعطي السد والبيئة على أن الأدب العربي الحديث جذير بأن يسلك في عداد الآداب العالمية . وأرى أن هذه العكرة ملكت عليه نفسه ، وسيطرت على قلبه في كل ما كتب وأعلن إلى الناس ، وألخت عليه نصرت معين من السؤال :

« ... أوجد هذا الفن في اللغة العربية أم لا يوجد ؟ ...
 أنتجيب اللغة العربية لهذا الفن إن دعيت إليه أم لا تستجيب ؟ ... أقدر أنا على أن ألتم بين هذا الفن وبين اللغة العربية أم غير قادر ؟ ... والدين يفرمون ما أذعت في الناس من الكتب منذ أكثر من ربع قرن يستطيعون أن يروا ذلك في كثير مما أذعت فيهم . وأن يتنبؤوا في وضح وجلالة أني أستجيب حين أكتب - وحين أكتب في الأدب خاصة - لشئيين اثنين أحدهما ما أرى من رأي أو أحد من عاطفة وشعور ، والآخر امتحان قدرة اللغة العربية على أن تقبل مواد من الأدب لم يطرقتها القدماء ، وامتحان قدرتي على أن أكون الصلة بين اللغة العربية وبين هذه الفنون والآداب » (١٤) .

وظاهر من قول طه حسين أنه يسعى إلى توسيع رقعة اللغة العربية والنهوض بقدراتها ، وإلى توسيع رقعة الأعراس التي يكتب فيها الأدب العربي الحديث . على أننا نستطيع وراء هذه الرغبة الملحة همة تسمى دائمة إلى أن يأخذ الأدب العربي الحديث مكانه إلى جوار الآداب العالمية ، وأن يواكبها فيما بررت فيه من فنون الكتابة

والملازمة بين القديم والحديث في هون الأدب ، وامتحان قدرة اللغة العربية على الاستجابة لمن لم يطرقة القدماء . ثم امتحان قدرة طه حسين الشخصية على توطيب اللغة العربية في صغ صور صية جديدة تحتل ، فيما أرى ، شطراً هاماً من وحوه النشاط الأدبي التي توهم عليها طه حسين . فقد نادى طه حسين بأهمية القديم ، وبضرورة الانطلاق منه ، والانتفاع به في محاولات التجديد ، بل إنه ليرى أن فهم الحضارة الحديثة رهز

ستمرق المفرد المتكلم في عواطفه قد يدفع إلى اندماج القارئ معه في عروطفه ، فيعقد القارئ أيضاً القدرة على الحكم صحيح .

لقد جمع طه حسين بين خصائص السيرة الذاتية التي تقوم كليه على حياة صاحب السيرة ، وبين مرايا العرص عند المؤلف القصصى العربي الحديث الذي يوظف ضمير المفرد الغائب لتصوير شحوص وأحداث ابتكرها خياله . فكانت النتيجة سبجاً حيوة من الحقيقة . أما أسلوب نسجه في الخيال

ولعل مبع طه حسين في تدوين السيرة الذاتية أقرب ما يكون إلى مبع الروائي الإيرلندي الكبير جيمز جويس في رويته صورة الفنان شاباً (١٩١٦) التي استلهم فيها بعض أحداث حياته ، ولكن لم يصنع منها سجلاً دقيقاً لسيرته الذاتية . فتنب صورة الفنان شاباً رواية ، وليست سيرة ذاتية

ولعل نظرة عملي على كل من احتاجة الأيام جوا (١٩٢٩) وصورة الفنان شاباً تكشف عن مبع المرض لمشارك الذي يجمع بينها

يقول صاحب الأيام جوا :

« لا يذكر هذا اليوم اسماً ، ولا يستطيع أن يصفه حيث وضعه الله من الشهر والسنة ، بل لا يستطيع أن يذكر من هذا اليوم وقتاً بعينه ، وأما بقرب ذلك تقريباً » (١٥) .

وجاء في السيرة الأولى من صورة الفنان شاباً سبجاً على ترجمته

« حدث ذات يوم ، وما أجمله من يوم ، أن بقرة كانت قادمة على الطريق ، وهذه البقرة التي كانت قادمة على الطريق قابلت صبياً صغيراً طريقاً اسمه الطفل فأكرو » (١٦) .

فولاً معرفتنا أن كلا من طه حسين ، وجيمز جويس يتحدث عن طفولته ، لاستقر في ظننا أن كلا منهما يتحدث عن طفولة إنسان آخر ، لأن كلا منهما ينسليخ عن ذاته ، ويظهر إليها كدات تنتمي إلى شخص آخر ، يرمز إليها بضمير المفرد الغائب ، ولا يحق له أن يرمز إليها بضمير المفرد المتكلم .

لقد شق طه حسين للسيرة الذاتية (١٧) في عصرنا الحديث طريقاً لم تسبقه إليه السيرة الذاتية في فنون الكتابة عند العربيين . أفلا يحق له بفصل هذا العطاء ، وهذا التجديد أن يبدى بأن أدبياً العربي الحديث قد جاوز الحدود المحلية ، واقتحم آفاق الأدب العالمية ؟

إن طه حسين الذي أضاف مساحاً حديثاً إلى كتابة السيرة الذاتية في الأيام ، مخرج على الشكل التقليدي الذي كتبت به أمهات كتب السيرة الذاتية عند العربيين ، فثبت أن الأدب العربي الحديث أوتي القدرة على أن يسهم في تراث الأدب الإنساني ، عرص أيضاً على أن يثبت أن الأدب العربي الحديث

مهم القديم ، وأن لا فائدة ترجى من وراء قوم يتشدقون بالحصارة الحديثة ، في حين أنهم لا يعرفون ما للقديم من قيمة إنسانية عظيمة . وإليك بعض ما جاء في هذا الموضوع في مقال بعنوان : «بناء قراءة لشعر العربي القديم» ظهر لأول مرة بحملة الجهاد (٣٠ يناير ١٩٣٥)

... فليس التجديد في إمانة القديم ، وإنما التجديد في إحياء القديم ، وأحد ما يصلح منه للقاء وأكد أنخذ الميل إلى إمانة القديم أو إحيائه في الأدب مقياسا للدين انتصروا بالحصارة الحديثة أو لم ينتصروا بها . فالدين تلقىهم مضاهي هذه الحصارة من أنفسهم حين تلقىهم عن أدبهم القديم . لم يدققوا الحصارة الحديثة ، ولم ينتصروا بها ، ولم يفهموها على وجهها ، وإنما تحذوا منها صورا وأشكالا ، وقلدوا أصحابها تفيد انقردة لا أكثر ولا أقل ، والدين تلقىهم الحصارة إلى أنفسهم . وتدفعهم إلى إحياء قديمهم ، وتعلم أنفسهم إيماناً بالأحياة لمصر إلا إذا عيت بتربيتها القديم ، وتاريخها الإسلامي ، وبالأدب العربي قديمه وحديثه ، عنانها بما يحس حياتها اليومية من ألوان الحصارة الحديثة ، هم الذين انتصروا ، وهم الذين فهموا ، وهم الذين دافوا ، وهم لقدروا على أن يصنعوا في إقامة الحياة الجديدة على أساس متين» (١).

عن أن طه حسين في حربه على ربط الحاضر بالأدب عاصيه . لا ينبت طلاقاً عن جيله . ولا يقطع ما يربطه به من أواصر محتومة . طه حسين ابن عصره ، وترجمته إلى الذي يدعو إلى استحداث أشكال فنية تتلاءم مع هذا العصر ، وتنصح به . على أن نرى في تصوير الروح الحالد الذي يتمثل في الإنسانية جمعه . فليس اضئت في الحكم على امتياز العمل الأدبي قدم الشكل الفني أوجدته وحده ، وإنما في توظيف الشكل الفني المناسب للكشف عما يتأق الكشف عنه من جوهر انساني إنسانية . أما الأدب القديم في ثوبه الفني القديم فقد وفق أي توفيق في بلوغ هذه الغاية ، ويأخذنا لويسر للأدب الحديث أن يصنع من الأشكال الفنية الجديدة ما يكمل بلوغ هذه الغاية . ومن هنا نرى حاجة تدعو أصحاب دعوة التجديد إلى الرجوع إلى القديم للاسترشاد به ، والاحتكام إليه . وإلى ذلك قصد طه حسين حين كتب في حافظ وشوقي (١٩٣٣) في فصل بعنوان «المثل الأعلى» :

... فأنا من أصحاب الحديث ومن أشدحم إلحاحاً في تأييده واسدوة إليه ، ولكني على ذلك أحد في قراءة القديم لدة لا تعنف لدة ومتاعاً ليس يشبه متاع ؛ ذلك لأن القديم والحديث لم يستمداً جهاهما الفن من القدم والحدة وحدهما . وإنما استمدها من هذا الروح الحالد الذي يتردد في طغفات الإنسانية كلها . فيحل في كل جيل منها بمقدار . وهو يتشكل في كل جيل بشكل الذي يلائمه ، وتتصور في كل بيئة بالصورة التي تناسب (٢)

وأرى أن طه حسين يقرر مبدأ نقدياً مهما يكن فيه مع اشتعار القدرت . س . إليوت (T. S. Eliot) الذي نادى بأن الأدب جسم عضوي حتى يتصل فيه قديمه وحديثه . عاصيه محاصره ، وأن قدرة الشاعر على أن ينفرد بتقديم عطية جديد يعطى إلى الناس أميازه الأبدى سحلي ، أكثر ما تحلى في انتداعه تلك الآيات النبوات من أدب القدمى التي يرجع إليها لفصل في حلودهم على الدهر على أن جهن انتداع هذه الحقيقة . على كونها ماثلة في وضوح وحلاء أمام لأطدر ، يدفعهم إلى شقيب عن امسار الشاعر في وحوه لاختلافه عن سقوة من الشعراء . وهنا تكون رلة النقد . ويعبرو إليوت رلة انتقد هذه من إعداد النقد لأهمية النقد . وقلة احتدهم شعبة احسن لنقدى . إليوت يؤكد أهمية التواصل بين القديم والحديث . فالقديم حتى يتدفق بالحياة . وهو لذلك يمكن أن يسبح في الحديث . وأن يحيا به . وأن يعديه . وأن يسر به القديم . يقول إليوت في مقالة «التقاليد والفوهة الفردية» (١٩١٧) (The Tradition and the Individual Talent 1917) ما يلي ترجمته

«إحدى الخفايا التي قد تبرز إلى النور مينة في الإصرار حين مدح شاعرا على تلك الوجوه التي يكون نصيبه فيها من مشابهة غيره من الشعراء أدنى نصيب . وفي هذه الوجوه أو هذه الأجزاء من عمله نزعهم أننا نجد ما هو فردى . وما يكونه جوهر الرجل فنحن ندير النظر في رصا على اختلاف الشاعر عن الشعراء السابقين به . وبخاصة اشعره الذين سبقوه مباشرة . ونحن نسمى جاهدتين إلى أن نجد شيئاً تفرد به . يتأق لنا عزله بغية الاستمتاع به . في حين أنه لو كان مدحاً غير قائم على هذا الطوى ، فإننا لواجدون في أجزاء عمله ثنت التي يؤكد فيها أسلانه من الشعراء المؤتى حلودهم في أقوى صورة ممكنة ليس أفضل ما كتب بحسب ، بل أكثرها فردية» (٣)

إن اشتغال طه حسين بقضية اليوس بالأدب العربي الحديث إلى مكانة عالمية ، وما تملبه هذه القضية ، في بعض وجوها ، من ضرورة الاهتمام بالقديم الحديث ، وضرورة الملاءمة بين القديم الحالد والحديث ، دعمت طه حسين إلى أن يتدع عارة يصف بها هون القول التي تناقلناها عن الأدب القديم الحالد ، والتي يجب للأدب العربي الحديث أن يحاربها . فهو يصف رائعة من روائع الأدب القديم بأنها «المتعة القديمة الجديدة» . وذلك هو الوصف الذي أطلقه على كلبه ودعته حين صدرت فيه طبعها الجديدة (١٩٤١) والباس يتلوهو بسعير الحرب . يقول طه حسين : «في هذه الأيام التي لا يلتقى الناس فيها إلا لحدث بعضهم إلى بعض عن أيام الحرب وآثامها ، والتي لا تخلو الناس فيها إلى أنفسهم إلا فكروا في سينات الحرب ومواقها ، والتي لا يصح الناس فيها ولا بمسور إلا على أنباء ما عايسر ، ولكنه سرور فيه حمرة آدم وريح

ولا يبارى . وإنما هو في أكبر الطر شاعر نابعة قد حاراه من غير شك كثير من الشعراء عبروا كما برع، وسعوا كما سعى، ونسبت آثارهم الخالدة إليه دوسهم ، فزعم الناس أنه وحده صاحب «الإلياذة» و«الأوديسا» ، على أن نصيبه من هاتين الآيتين يسير

فلم يكذ جوته يقرأ ما كتبه وولف حتى أحسن الشجاعة على أن يجارى شعراء «الإلياذة» و«الأوديسا» كما يجارى شعراء التمثيل . وكتب إلى وولف يذكر له ميله إلى أن يكون أحد هؤلاء الشعراء القوميين

وكانت الأنباء قد استعصمت بضعة دبية في مدينة سربورج، انتهت بطرد البروتستانتين منها ، فهاجر هؤلاء في حانة سينة ، ومروا في حجرتهم هذه بإحدى المدين، فصرح الناس بظنون إليهم . وكان بين هؤلاء الناس شاب رأى بين المهاجرين فتاة راقته فأحبها ولكن لم يعط إليها الحب ، وإنما طلب إليها أن تتبعه على أن تكون خادما لأسرته فقبلت . فلما انتهت معه إلى البيت أهلت الحطلة وقلتها الفتاة . وقدمت إلى الفتى شيئا من النقد كانت تحمله، وأهدته إليه مراهها . فلما انتهت هذه لقصة إلى جوته في هذه الظروف التي كانت تحيط به، والتي أجعلتها لك آباءه كان كل شيء قد تم ، ليستطيع شاعرا العظيم أن يصنع هذه القصة الشعرية التي يستريح بها من العناء الذي لقيه في تأليف قصة «وللم ميسنر» .

ليس ما يتمتع من محاكاة هوميروس، فقد محاكاة الشعراء من قبله ، وليس ما يتمتع أن يجارى «هوس» ويصنع قصة كقصته «لويز» ، وليس ما يتمتع من أن يلائم بين هذين الميادين فيحاكي في قصة واحدة الشاعر اليوناني القديم والشاعر الألماني الحديث .

أما محاكاة الشاعر الألماني فيسيرة سهلة لا مشقة فيها ولا عناء. وليس من شك في أن العوز فيها يحقق لعبقريته جوته . ولكن الخطر كل الخطر، والعسر كل العسر في محاكاة هوميروس . وللشعر الحماسي كما نجد في الإلياذة والأوديسا شروط وأصول، منها ما يتصل بموضوعه، ومنها ما يتصل بشكله وصورته . وليس من اليسر على جوته أن يرمي هذه الأصول ويحقق هذه الشروط . ولئن فعل فلن يكون من اليسر أن يدوقه أسس ويعجبوا به ، فالشعر الحماسي لم يقبل إلى أيام جوته أن يكون له موضوع غير الحوادث الخارقة العنابة التي تتصل بالأبطال والآلهة . وكل محاولة للزول بهذا الشعر عن هذه طريقة قد لقيت الإحباط . والشعر الحماسي في حاجة إلى وزن خاص هو هالورن السداسي الذي لم يألفه الألمان ولم يستقيم له النعمة الألمانية . والشعر الحماسي يحتاج في ألفاظه وأساليبه إلى شيء عظيم من الصفاة والصحة والجلال الذي يبرر العقل والخيال، ويملا السمع والقلب مما فكيف السبل إلى تحقيق هذا كله، وكيف السبل بعد تحقيقه إلى حمل الناس على قبوله وباعته ؟

لموت ، ومنها ما يجرن ويسوء ، ولكنه حزن لا كالأحزان : حزن عميق كثيف مطبق ، يعرف أوله ولا يعرف آخره

في هذه الأيام المؤدية المصيبة يحمد الناس لطبعة المعارف ومكتبتها أن تقدم إليهم هذه المتعة القديمة الجديدة التي مرّت عليها لعرون والفرون ، واستمضى عليها القرون والقرون ، وهي محتفظه دائما بشباب بصر عصف لا يعرض له الدواء ، ولا يدركه الدبور (١٢)

وطه حسين يصف من الإبيكrama في جنة الشوك بأنه «هذا من الجديد القديم» ، لأنه يحتفظ «دائما بشباب عصف لا يعرض له الدواء ولا يدركه الدبور» ، ثم لأن الاشتغال بهذا الفن امتد من القديم إلى الحديث ، كما ينصح حين تعرض لهذا الفن في حبه

إن روائع الأدب ، وبعض فنون الأدب القديم، تنطوي - إذن - على حياة فياصة متجددة ، ولا على لآبة محاولة لتجديد شمس لأن تلتحق بركاب الأدب العالمي عن أن تلائم بين الجديد والقديم ، فكيف السبل إلى ذلك ؟

نقد ضرب لنا طه حسين مثلا موقفا في الملاحظة بين الجديد والقديم مما كتب من مقدمة لرواية يفلح محمد عوصي محمد عن الألمانية ، وهي رواية «هرمن ودرويه Hermann und Dorothea» للشاعر جوته . فجوته أقدم على التوفيق بين قصة حب حديثة طرقتها شاعر معاصر له هو الشاعر «فوس» ومالت ديوعا كبيرا ، وأعجب بها جوته إعجابا شديدا، وبين شكل أدبي يوناني قديم بقول طه حسين .

... كان الشاعر الألماني فوس قد وضع قصة شعرية ووصف فيها حب وشأنه بين الخمين، وتدلاني هذين الخمين حتى تكون الحطبة ثم يكون الزواج وما يحيط بها كله من لدة وبهجة، ومن ألم وحزن، ثم من رضى وإشباع . وكان صوان هذه القصة «لويز» وكانت الألمانية قد فتوا بها حين ظهرت سنة ١٧٨٤ . وكان جوته نفسه من أشد الناس حبا لها واعتناقا بها . وأنت تعلم أن من أعصى خصال الشاعر وأقواها وأشدّها تأثيرا في حياته أهمية أنه لا يكاد يصحب بأثر من الآثار الأدبية حتى يود لو استطاع أن يحاكيه وينشئ مثله . كان جوته كما ترى مشغورا بالأدب اليوناني وبالقصاص والتمثيل منه خاصة . وكان شديد الحرص على أن يحاكي هذا الأدب ويتذبه وينشئ مثله . وكان لا يتهيب شعراء التمثيل اليونانيين ولكنه كان يكره هوميروس ويحافه . ولا يكاد يحدث نفسه بالطمع في محاكاته أو مجاراته ولكن عالما ألمانيا هو وولف كان قد نهض في هذا العصر إلى هذا المعبد الذي كان يقف فيه صمم هوميروس صمتحه ودخله وزار حجراته وعرفاته ثم خرج فأعلن إلى الناس أنه لم يجد صبا واحدا وإنما وجد أصناما وأن هو ميروس ليس كما كان الناس يعتقدون ، هذا الشاعر الإلهي العظيم الذي لا يجارى

هذه هي المعصلة التي فرضت نفسها على جوته حين فكر في إنشاء قصته الغرامية . ولكن جوته ليس رجلا مثلك ومثلي وإنما هو رجل باعته قد ، تستطيع المعصلات أن تفرض نفسها عليه ، ويستطيع هو أن يجد لها الحل وأن يفرضه عليها ..

يحتاج الشعر الجاهلي إلى موضوع له خطر وجلال . وقد وفق جوته في هذا الموضوع وهو الثورة الفرنسية . وأين تقع حرب طروادة من الثورة الفرنسية ! ولكن جوته لم يتحد الثورة أصلا للمعصلة ، وإنما اتخذها إطارا لها، ورأى أن هذا يكفي لإرضاء إلهه لشعر القصصي . فأما أبعد هذه القصة فقد احتارهم جوته من هذه الطبقة الوسطى التي ظهرت بالسيادة الفعلية في فرنسا، وإلى تطمح إلى السيادة في ألمانيا . وقد أحس جوته من إلهة الشعر القصصي نعورا من هؤلاء الأبطال العاديين إن صبح هذا التعبير ولكنه استطاع أن يزيل هذا النعور، وأن يطلق لسان الشعر القصصي ثمار هؤلاء الأبطال (١٤) .

نقد أسهنا في النقل عن مقدمة طه حسين ، ولكن ذلك كان ضروريا للإجابة عن السبيل التي سلكها جوته للتوفيق بين القديم والحديث ، وعن خلق عمل أدبي هو مزاج بينهما بسببه دوق انقرة . على أن عبارة وردت على لسان طه حسين تسحق أن نقف عندها بعض الشيء وهي هذه العبارة : « إن من أحسن خصال الشاعر وأقواها وأشدّها تأثيرا في حياته الفنية أنه لا يكاد يعجب بأثر من الآثار الأدبية حتى يود لو استطاع أن يحاكيه ويشبهه مثله » . وأحسب أن طه حسين احتلج بشيء قريب من هذه العبارة حين اتصل بفن الإيجراما .

يورد طه حسين في مقدمته لكتاب جنة الشوك تاريخ من الإيجراما وخصائصه والأسباب التي تدعو إلى طرده في الأدب العربي الحديث ، والهج الذي سار عليه في معالجته لهذا الفن . ومن الإيجراما ، منذ نشأته الأولى عند اليونان ، مذهب من مذاهب الشعر تبع أوجهه وسيطر على الأدب اليوناني أوكاد في الإسكندرية وغيرها من الخواضر اليونانية في العصر الذي تلا فتوح الإسكندر . والشعر اليوناني المدر في هذا الفن « كلباك » شاعر القصر في الإسكندرية أيام بطليموس الثاني .

ومن الإيجراما من عرفته أمة اللاتين ، وقلدت فيه اليونانيون ، ثم برحت وبلغت شأوا بعيدا من الامتياز في القرنين الأول والثاني للمسيح . والشاعر اللاتيني المبرز في هذا الفن « مارسيال » شاعر القصر المبرز في روما أيام الإمبراطور دوميتيانوس .

ومن الإيجراما من عرفه الأوربيون حين نقلت إليهم لآداب اليونانية واللاتينية في العصر الحديث ، قلنوه أول الأمر ثم أنتكروا فيه ، ثم صرخوا عنه في أواخر القرن الثامن عشر صرخا يوشد أن يكون تاما .

ومن الإيجراما من عرفه شعراء العرب ، وإن لم يطقوا عليه هذا الاسم . وقد اردده في العصر العباسي الأول في الكوفة والبصرة وبغداد ، وشعراء العرب الذين يروا فيه جهد وشدة ومطعم وأصحابهم .

ومن الإيجراما من يظلم عليه النقد واعجاء استحسان وهو لا يشأ إلا في عصور القرب ، وحين يتصل الشعر بقصور الحكام والأمراء ، وكثيرا ما يخرج على المألوف من أصول اللياقة ، فيذهب إلى الإفحاش في اللفظ والمعنى .

ومن « الإيجراما » من يمتاز بالحفة والحدة والسرعة ولقصره ويتوخى التألق الشديد في اختيار اللفاظ ، ودلت ليقع موقعا أحاذ في النفس ، ويدور على الألسنة .

واليك ما كتبه طه حسين في تاريخ هذا الفن في مقدمة جنة الشوك : « ساء اليونانيون واللاتينيون إيجراما أي نقشا . واشتقوا هذا الاسم اشتقاقا بسيما قريب من أن هذا الفن قد نشأ منقوشا على الأحجار . فقد كان القدماء ينقشون على قبور الموتى وفي معابد الآلهة وعلى التماثيل والآنية ولأداة البيت والأبيات من الشعر ، يؤدون فيها غرضا قريبا أول الأمر ، ثم أخذ هذا الفن يعظم ويتخذ أمرا ، حتى نأى عن الأحجار ، واستطاع أن يعيش في الذاكرة وعلى أطراف الألسنة ، ثم استطاع أن يعيش على أسللت الأقلام وفي بطون الكتب والدواوين . وقد أطلق اليونانيون واللاتينيون كلمة « إيجراما » أول الأمر على هذا الشعر القصير الذي كان ينقش على الأحجار ، ثم على كل شعر قصير ، ثم على الشعر القصير الذي كانت تصور فيه عاطفة من عواطف الحب أو نزعته من نزعته المدح ، أو رعة من نزعته المهجاء . ثم غلب المهجاء على هذا الفن ، ولا سيما عند الإسكندرانيين وشعراء روما وإن لم يخلص من العزل والمدح . فلما كان العصر الحديث لم يكن الشعراء الأوربيون يطقون هذا الاسم إلا على الشعر القصير الذي يقصد به إلى النقد والمهجاء » (١٥) .

أما من خصائص هذا الفن فإن طه حسين يقول .

« إنه لون من ألوان الشعر المجاني ، يقصد به إلى القصر والحفة والحدة ليكون سريع الانتقال ، يسير الحفظ ، كثير الدوران على ألسنة الناس ، يسير الاستجابة إذا دعاه المتحدث في بعض الحديث ، أو الكاتب في بعض ما يكتبه أو المحاضر في بعض ما يحاضر ، ثم ليكون مصحكا للسامعين والقارئين بما فيه من عناصر الحفة والحدة والمفاجأة ، ثم ليكون بالغ الأثر آخر الأمر في نفوس الأفراد والجماعات ، يدفعهم ويردهم عما يريد أن يردهم عنه من الشر في غير مشقة ظاهرة أو جهد عيب » (١٦) .

وطه حسين يرى أن أدبا العربي الحديث يقتصر ، على ما فيه من حسب وتنوع وثراء ، إلى هذا اللون من ألوان الكتابة القوية . فعصرنا عصر انتقال ، وعصور الانتقال تشيع فيه

الموصى ، ونصطرب فيها معايير السلوك والأخلاق ، والناس بحاجة إلى من يتقدمهم بهذا يكون له حدة النصال ، فيرددهم إلى الاستقامة ولا اعتدال

ثم إن عصرنا عصر السرعة ، وعصر السرعة لا يحتمل الإطرب ، والحاجة تدعو إلى إنشاء من أدنى له وقع المفاجأة ، يروق نفسه في صياغة وحيزة أحاده

وطه حسين لا يقصد إلى المحاء ، وإنما إلى النقد العري ، وهو من يتعرض للأشخاص ، وإنما لألوان الحياة التي يراها حديرة بالغد ، وهو بما سيطرق من القول ، سيقدم للناس أدبا شبه يدرأ يرون أنفسهم فيها على حقيقتها

وطه حسين سيشتد الإيجراما ، وهذه ، فهو إلى يذهب مذهب القدماء في الابداع مع الحرية الخاصة ؛ فالأدب العربي الحديث أكرم على وأثر عدى ، وأنت وأنا أكرم على نفسي من أن أذهب هذا المذهب الذي قد مضى مع أصحابه القدماء (١٦)

وطه حسين لا يحجم عن أن يقتطع للثروة من دولة الشعر ولأنه كغيره من الكتاب القدماء في الأدب العربي لا يكره أن يراحم الشعراء على فون الشعر ، وأن يوسع ميدان النشر على حسابهم . ولقدما طرق الكتاب في البصرة وبعدها من غيرها من خواصر الإسلامية عنوانا كان الشعراء يحتكرونها لأنفسهم ، فلم يمنهم ذلك من أن يجحدوا التقليد ، ثم لم يمنهم ذلك من أن يجحدوا الابتكار ، ثم لم يمنهم ذلك من أن يكونوا أئمة يذهب لشعراء في الشعر مذهبهم في التراث (١٧)

حين يقول إن الحسنى الأدنى الذي يعرف في آداب الغرب بعض الإيجراما ، ولدى لا يحمل في لغتنا العربية اسما واضحا متفق عليه (١٨) فقد طرقة شعراء العرب ، ثم يقام الدليل على صحة هذا القول ، فإن هذا بحسب في حسابات مؤرخي الأدب كشما أدبيا محضا ، لأنه كفيلا بأن يمحط على مراجعة النظر في تاريخ الأدب العربي ، وعساه أن يدهنا إلى كتابة أجزاء منه . وارى أن طه حسين قد وفق إلى كشف أدنى مهم حين جعلنا نفتح عيوننا لأول مرة على أن هذا الفن من فون الشعر قد استوى له كيانه في العصر العباسي الأول ، وأن الأدب الإسلامي قد بروى شيئا منه : « بين الرردق وعبد الله بن الزبير مثلا » (١٩) . وهذا الكشف الأدنى المنهم يد أسداها طه حسين إلى الشعر العربي ، وإلى معرفتنا به . ثم إن لطفه حسن أباندى أخرى ، فقد حدد في الأدب العربي الحديث حين أحبا من الإيجراما « عند شعراء العرب ، وحين سعى إلى الملاممة بيه وبين العصر الحديث ، وحين هدبه وشديه ، وحين خرج به من الدنية إلى موضوعية ، وحين اتخذ النثر أداة للتعبير مكان لشعر ، وأعجب طهى أن طه حسين قد أعاد من تجربة الشاعر جوته من حيث الملاممة بين القديم والحديث . طه كان الشاعر

جوته قد استعاض عن حرب طروادة بالثورة الفرنسية إشاراً لقصته ، فإن طه حسين قد استعاض عن عصور الترف عند شعراء الإيجراما بعصر الانتقال أصلا تصدرو عنه إيجراماته . والمعروف أن العبرات التي تعقب انتهاء الحروب فترات انتقالية من ظروف الحرب إلى ظروف السلم . وكتاب جنة الشوك صدر في عام ١٩٤٥ وهو العام الذي وصفت فيه الحرب العابية التي أوزارها .

ثم لن كان الشاعر جوته قد استرضى إلهة الشعر الخامس بالتعنى متأثر أبطاله العاديين ، فإن طه حسين قد سعى إلى استرضاء ذوق القراء بتوظيف النثر، وهو أكثر ملاءمة لمصرنا الحديث . عصر السرعة ، وأكثر اتصالا بالحياة الاجتماعية اليومية ، فضلا عن أن النثر قد سبق الشعر وظهر عليه ؛ فعصرنا عصر النثر وليس عصر الشعر . وهذه حقيقة مفررة ذكرها طه حسين في كتابه حافظ وشوق ، وذكرها غيره .

ونطرق الآن أبواب القول في جنة الشوك ، على أن نقف وقفة قصيرة عند عنوان الكتاب . وأول ما يفرينا بالعنوان أنه يجمع بين شيئين هما من قبيل المتضدين . فكيف يستقيم أن يجمع الجنة إلى الشوك ، والجنة رمز النعم المقيم ، والشوك رمز الشر والكر الذي نؤمن به الحياة ؟ ولكن الكتاب في فن الإيجراما ، والإيجراما فن الصياغة الأحادية التي تثير الدهش ، وتسوق اللحظ ، لأنها تخرج على مألوف القول ، فلا تشد القرين إلى القرين ، وإنما تشد القرين إلى ما يجفوه القرين . وثاني ما يفرينا بالعنوان الشطر الثاني منه ، وهو الشوك . وأى شى أبلغ في تصوير الإيجرامات ، التي تنطلق كنصال السهام ، تصيب فندى ، من الشوك الذي يستوى قائما على عوده حاملا مذهب الطرف لا يفلت من أذاه من ساقه هوى النفس وأغما إليه ؟ على أن طه حسين يرفق بنا في بعض الأحيان ؛ فهو لا يرمينا دوما بما يصمى ، ولا يهلبنا دوما بمرح الألم . وأمثل أولا لما عسى أن يكون طه حسين قد قصد إليه بالشطر الثاني من العنوان وهو « الشوك » . بقول طه حسين تحت عنوان « رياضة » : قال الطالب الفنى لأستاذه الشيخ : أى الرياضة أحب إليك ؟

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى : المشى .

قال الطالب الفنى لأستاذه الشيخ : إنما أردت رياضة النفس . قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى : فلعلها إلى ما تكره وصدها عما تحب . ذلك أخرى أن يعصى على مخالطة الأهل ، ومخالطة الأصقاء ، ومعاملة الناس (٢٠)

وإني لأرى أن مخالطة الأهل ، ومخالطة الأصقاء ، ومعاملة الناس يمكن أن تكون الشوك الذي يعترض الإنسان عن قرب الحياة ، ويكلفه من أمره شططا ، وأن مخالطة هذا الشطط لا تنأى إلا أن يأخذ الإنسان نفسه بالشدة فيحتمل آلام من

يسرون على الشوك في درب الحياة ، وأن أحد الانسان نفسه بالشدة إن هو إلا المني الأخلاقى الذى رعى إليه طه حسين من وراء كلمة «الشوك» وبعلنا سأل ما هو ذاك الشئ البغيض الذى يجب أن تدفع النفس إليه ، وما هو ذاك الشئ الأثير الذى يجب أن تصد النفس عنه ، وكيف السبيل إلى ذلك ؟ وإحال أن طه حسين قد أعطى الإجابة تحت عنوان «دعاء» :

«قال الطالب الفنى لأستاذه الشيخ : علمي كلمات أجيء من إلى الله في أعقاب الصلوات الخمس ، فإن أجد في نفسي حاجة إلى الهداء في هذه الأيام الشداد .

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى : سل الله يا بنى أن يعصمك من صغر النفس الذى تصغم له الأجسام ، ومن ضيق العقل الذى تتسع له البطون ، ومن قصر الأمل الذى تمتد له أسباب الغرور .

وكتب حاصر هذا الحديث بين الأستاذ الشيخ والطالب الفنى ، فقلت في نفسي : ما أجدر الشباب المصريين أن يتخذوا من هذا الهداء لأنفسهم برنامجاً وشعاراً .^(٣١)»

وصاهر من قبل أن العقل الذى يتل بها الشباب من صغر النفس ، وضيق العقل ، وقصر الأمل على أننا لا نجائ لحقيقة حين نقول بها العقل الذى يتل بها سواد البشر قدعهم من محبون متصدهم عما يكرهون أما الصموة الذين ألوا على أنفسهم أن يقهروها ، ووقفوا إلى قهروها ~~فليس كمنهم خيار~~ سوى السبر على درب الشوك ، لأنهم دفعوا النفس إلى ما تكره ، وصدوها عما تحب .

صربنا المثل على ما قد عسى أن يكون طه حسين قد قصد إليه من كلمة «الشوك» معنى الكلمة التى تؤلف الشطر الثانى من عنوان كتابه جنة الشوك . ونصرب المثل الآن على الصياغة الأخادة التى يمتاز بها الموان ، والتى يمتاز بها الكتاب كله تقريباً . يقول طه حسين تحت عنوان «سعادة» :

«قال الطالب الفنى لأستاذه الشيخ أليس جميل قول «مارسيال»^(٣٢) : لأحد أصدقائه : إنه شئ بسعادته .

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى : بل إكنا أن بعض الناس يسعدون بشقائهم .

قال الطالب الفنى لأستاذه الشيخ : الحق أنى لم أفهم عندك ، كما أنى لم أفهم عن «مارسيال» ، وإنما تعجبى صيغتك ، كما تعجبى صيغته لما لوى فيها من المطابقة .

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى : الأمر أدنى إلى الجدل من المطابقة ، فالسعيد يشقى بسعادته لأنه يحتاج منها إلى أكثر مما ينال . والشقى يسعد بشقائه لأنه يجد هذه اللذة البهيمية التى يشتقها من الغيط لتعته الناعم ، وترقب المتوف ، والتى يمكن أن نسمى حسداً . ولكلا هذين الأمرين أهم بغير من فى الأخلاق ،

فشقاه السعيد بسعادته بغير ، وسعادته الشقى بشقائه حسداً^(٣٣) .

في هذا المثال نرى الصياغة الأخادة ، وهنا السعيد الذى يشقى بسعادته ، والشقى الذى يسعد بشقائه . ولكن الصياغة ، إن تمكن ألفاً فحسب ، يلحظ فيها ، وإن تكن نحى ورامها مجرد حواء ، لا يمدو أثرها أن يكون أثرها عبراً ، يحتق مجرد ظهوره ، فما لا عناء عنه أن تكون الصياغة الأخادة كومصة من نور ساطع ، تشقى ظلمات النفس البشرية ، وتمجاناً عما تكشف عنه ، بل تدهلكا في بعض الأحيان ، ومن ثم يبنى أثرها عالفا بعين البصيرة إلى حين . وهذا ما نفعه عما للصياغة الأخادة في هذا المثال فمن منا يظن أن السعيد يشقى بسعادته ، وأن الشقى يسعد بشقائه ، وأن شقاء السعيد بسعادته بغير ، وأن سعادة الشقى بشقائه حسداً ؟ ولكن ظلمات النفس البشرية لا نحى إلا كل ما هو شائن بغيض ، وكل ما هو حقيق بالدم والتعريض ! وما دام الأديب للشئ بصدد الكشف عن ظلمات النفس البشرية ، فأى عصر أقرب إلى مرامه ، وألحق بمهمته من عصر الانتقال حين تتراخي قصبة الصوابد الأخلاقية ، فلا تتورع النفس البشرية عن أن تكشف ما استودعته في ظلمات ؟ كذلك كانت مصر في منتصف الأربعينيات ، وكذلك كانت سيرة أبنائها .

يقول طه حسين تحت عنوان «هجاء»

«قال الطالب الفنى لأستاذه الشيخ : أى فنون الآداب أحل أن يذهب وينفق في هذا العصر الذى نحن فيه ؟

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى : لا أدرى ، ولكننا في عصر النقال أشد فنون الأدب له ملازمة فن الهجاء^(٣٤) . ويقول طه حسين أيضاً تحت عنوان «سخط» :

«قال الطالب الفنى لأستاذه الشيخ : متى ترضى عن قولك ؟ قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى : حين أراهم يسخطون على أنفسهم^(٣٥) . ويردد طه حسين النعمة هبها تحت عنوان «نفاق» :

«قال الطالب الفنى لأستاذه الشيخ : متى يحسن رأيك في الناس ؟ قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى : متى حسن رأى الناس في أنفسهم . قال الطالب الفنى لأستاذه الشيخ : لم أفهم عندك

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه لو حسن رأى الناس في أنفسهم لما أقاموا حياتهم على النفاق^(٣٦)»

وبأسى طه حسين على عصر سحيق ولى وولت معه قيمة الأخلاقية العظيمة . يقول تحت عنوان «دعة» :

«قال الطالب الفنى لأستاذه الشيخ : ما أجمل هذا البيت الذى يسب إلى حضرة

غزوة من شهد الواقعة أنى أهشى الوغى وأصف عبد المعص

ألا يقول طه حسين في هذا المثال ما معناه «ألا قبحاً للشيوخ : رجولة في الجسم ، وطعولة في العقل ، وابتذال في الكرامة !»

ونتقل من عالم الجماعة الواسع العريض إلى عالم أصغر رقعة ، وأضيق حدوداً ، وهو عالم الإخوان . فإذا عسى أن يقول طه حسين في الإخوان يكتب طه حسين تحت عنوان «إحباء»

هذا البيت

أحباك أحباك إن من لا أحاله
كساع إلى الهيجا بغير سلاح
قال الطالب الفنى لأستاذه الشيخ : كيف تقولون في إعراب

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى : أما التحويلون يقولون إن ، أحباك ، منصوب على الإغراء ، لأن الشاعر يرغب في حب الإخوان والوفاء لهم

قال الطالب الفنى لأستاذه الشيخ : وأما أنت ؟ قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى : وأما أنا فأعربه منصوباً على التحذير ، وأخير فيه كلمة واحدة فأشده .

أحباك أحباك إن من لا أحاله
كساع إلى الهيجا بكل سلاح

قال الطالب الفنى لأستاذه الشيخ : إنك لشديد التشاوم
قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى

وهل أنا إلا كالزمان إذا صحا
صحوت ، وإن ماق الزمان أموق . (٣٦) ،

إن الأستاذ الشيخ يرى الإخوان بقية ، لائمة ، ويرى أنه لا يكون صادقاً مع نفسه إلا أن يقرر هذه الحقيقة ، ولا أن يصطع الوسيلة التي تكمل تقرير هذه الحقيقة ، فهو يعمد إلى عكس معنى بيت من الشعر جرى مجرى الأمثال بأن يعبر كلمة فيه ، وإلى إعراب كلمة أخرى على غير سنة المحويين في إعراب

هذا هو عالم الإخوان ، فإذا كنا في عالم الأسرة ، وهو أصغر العوالم وأصقها بالإنسان ، وأصدقها إدامة عما يكره من دوافع ، ويفصح عنه من شعور ، ويصدر عنه من سلوك ، فكيف يكون الحال ؟ يقول طه حسين تحت عنوان «سيرة» .

قال الطالب الفنى لأستاذه الشيخ : ماخير سيرة يسيرها
الرجل الحارم في أبنائه ؟

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى بكلؤهم بهانيته ، ويشملهم برعليته ، ويحوطهم بعطفه ورحمته . ولا يتطرق منهم

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى : إنه جميل حقاً ولا سيما
حبي يتشر في هذه الأيام

قال الطالب الفنى لأستاذه الشيخ : في هذه الأيام ! كيف تقول ؟ قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى ألفت قد تعلمت في المدارس والجامعة أن الأشياء تتأخر بأصدادها ، وأن شاعراً قد بما قد أشد : «والفصد يظهر حسنة الفصد ؟» (٣٧) .

وإذن ، شتان الحال بين عصر الفروسية الأولى ، حين كانت الشجاعة والحموة والمعة زينة الرجال ، وبين عصر الانتقال الذي يشبه ويدينه كل ما هو قبيح وقبيح ومردول .

أما حين الرجال ، وصعهم ، وسوء طويئهم في عصر الانتقال ، بمصوره طه حسين تحت عنوان «كيد» :

قال الطالب الفنى لأستاذه الشيخ : ما هذا البيت الذي
تكثر ترديداً منذ اليوم :

وكتيبة لبها بكتيبة

حتى إذا التبت نفخت لها يدي

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى : هذا بيت قاله الفرار السلمي ، وكان رجلاً يفرى بالحرب ، حتى إذا شيد دارها ، وأذكى أوارها ، لاذ بالفرار وتلى بواعثه في الأمور جميعاً . وانظر حولك فسترى أن الذين يمكن أن نسبهم بالفرار السلمي كلبرون ، ولكنهم يفررون ولا يتصورون تبلدت قلوبهم فلا تحس ، وانعدت ألسنتهم فلا تنطق ، وأشربت نفوسهم حب الكيد الصامت ، فهي تكيد ولكنها لا تقول (٣٨) .

هذه سيرة عامة القوم في عصر الانتقال ، فما هي سيرة الشيخ منهم على وجه التحصيل ؟ لعل الشيوخوة أن تكون قد انحست هيهم من حمى السن وحمى التجربة ما يفردهم عن غيرهم من عامة القوم بالذكر المشرق والخلق الحميد . تنتظر ويرى . يقول طه حسين تحت عنوان «خلق» .

قال الطالب الفنى لأستاذه الشيخ : ألا ترى إلى فلان قد
كان أبعد الناس من الخلق ، فلما تقدمت به السن جعل لسانه فيه يرداد من يوم إلى يوم ؟

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى : كان يعتمد على نفسه ما
واتته قوة الشباب ، فلما أدركته الشيوخوة أخذ من الخلق عصاً يذب عليها . (٣٩) .

فلنلق ، إذن ، عدة الشيخ وعنايه في شيوخته . ويقول طه حسين في مثال الشيوخ تحت عنوان «مكة» .

قال الطالب الفنى لأستاذه الشيخ قد كان فلان أياً
حمياً ذكياً مرتفعاً عما يؤذى كرامة الرجل الكريم ، فلما بلغ السبعين ابتذل من نفسه عالم يكن للابتذال سبيل إليه .

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى . ودته السن إلى طفولة العقل ، وحفظت عليه رجولة الجسم ، فأدركه شيء يشبه الكسبة (٤٠) .

بعد ذلك إلا حقوقاً ذلك أجدر أن يسروه أحياناً ، ولا يسودوه أبداً . (٣٧)

ولا بدق لنا عن النتيجة التي خلص إليها الأستاذ الشيخ سوى أن يقول : «يا ضبيعة لأبوة والبوة ، وبأسوء الخال !» إن كان الأب يصنع الخير كل الخير مع سبه ، لم لا يتظر إلا أن يعاونه بالعقوق ؟ طين يلتصق الإنسان الخير والمودة ، والصدق والنعمة ؟ وكيف يتأتى للحياة أن تسمر عن وجه مصى مشرق ؟ وكيف يتسنى للبشر أن يبهضوا بنياتهم على وجه ناصع مشرق ، والخير الذي يصنع مع أقرب الأقربين ، وأحلقهم بعرفان الحمل قد يذهب كالزبد جفاء ، ثم يعقبه العقوق والجحود ؟

إن طه حسين بطالعنا في هذه الإيجراما بمصاد جللت عليه انفس البشرية ، وليس بسلوك مردول محسوب ، ولم يها حينا ، ثم نرا منه أحيانا . وطه حسين يرفض الحسن ما حين يروى على لسان الأستاذ الشيخ أن التاريخ نفسه مصداق لهذه النتيجة المؤسفة . فتاريخ إن هو إلا صورة عابسة قائمة هذه الطبيعة الإنسانية نبي نعمة في صلاحها ولا ترعى ولا تتعطف . يقول طه حسين تحت عنوان «تاريخ»

قال الطالب الفنى لأستاذة الشيخ : أنتصقك أن التاريخ يعيد نفسه ؟

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى : لا أنتصقك ذلك ولا أكده ، ولكن أ لم تريد ؟

قال الطالب الفنى لأستاذة الشيخ : أريد أن التاريخ سخييف لا خبر فيه إن كان يعيد نفسه ، لأن ذلك يدل على أنه لم يستطع للناس وعظا ولا إصلاحا .

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى : وما طلب التاريخ إذا كانت طبيعة الناس لا تتعظ ولا تقبل الإصلاح ؟ فقل إن التاريخ سخييف ، كما أن الموت سخييف ، لأن الموت يعيش بين الناس ولا يبلغ من نفوسهم موعظة ولا إصلاحا . (٣٨)

إن طه حسين لا يوارى في أنه يخلو في «إيجراماته» مرايا لطبيعة البشر تسوء الناظرين ، وهي تسوؤهم بما تمكنه من صور بكراء لطبيعة البشر ، وهي تسوؤهم لأنها نطالهم حقيقة أنفسهم في هذه الصور الكراء ، وهم عنها عاطون . ومن ثم فإنه أحلق بالناظرين ألا يظفروا في مراباه . يتحدث طه حسين عن إنسان محقق أساليب الوصول ، وعن سيرته البيضاء بعد وصول إلى مآربه القمئة ، فيقول تحت عنوان «وصول» :

«لم يكن شيئا ثم أرتق حتى أصبح شيئا مذكورا . وقد سلك في تصعيده من الخفيض إلى القمة طريقا وعرة ملتوية ، يهجرها ضوء الشمس المشرقة المهرقة أحيانا ، وتظهر إليها الشمس من وراء نقاب من السحاب أحيانا أخرى ، ومحجبا غلام لاهم فاحم في كثير من أجزائها . فلما ارتق إلى القمة واطمان

في مكانه منها ، نسي ماخيه كله ، وأعرض عن مستقبل كله ، وعاش ليومه الذي هو فيه .

نسى الماضي ، فلم يتعظ ، وأعرض عن المستقبل فلم يتحفظ ، ومضى مع هواء طاغيا باغيا ، حتى أخاف الناس من نفسه ، وأخاف نفسه من الناس ، فلم يأمن إلى أحد ، ولم يأمن إليه أحد . وإذا هو مضطر إلى أن يظهر الحب ليقوم ببعضهم أشد البعض ، وإذا الناس من حوله مضطرون إلى أن يظهروا له حيا متالكا ، ويضمروا له بغضا مهلكا ، وإذا الأسباب بينه وبين الناس ثرت ، حتى إن أيسر الأمر لينتهي بها إلى الانقطاع .

قال الطالب الفنى لأستاذة الشيخ : لقد سمعت منك ، ولكنى لم أفهم منك ، وأنتك لتحدثني بالأفكار منذ حين ، لماذا نسي والام تريد ؟

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى : إن حب الاستطلاع إن يقع في بعض الوقت فقد يضر في بعضه الآخر . وما عليك أن تفهم شيئا وتغيب عنك أشياء ! إنما هي مرايا تنصب للناس ، فيظهر فيها من يشاء ، ويعرض عنها من يشاء . وربما كان الإعراض عنها خيرا من النظر فيها ، فقد ينظر فيها من يحب الاستطلاع مثلك فيسوء ما يرى لأنه يرى نفسه (٣٩) .

هذه المرايا هي من الناظرين بمنزلة الهجاء من الأدب تعرض علينا مثالب البشر وتردنا إلى مصادرها في انفس البشرية . ومن مثالب البشر حسن الظن بالنفس ، الذي يتناول إلى الغرور . يقول طه حسين تحت عنوان «إهداء» :

قال أحد الكتاب لبعض قرائه : أرى الكتب أحب إليك . قال الذي يعرض على صورة نفسه . قال الكاتب : فإن عرض عليك صورة قبيحة ؟

قال القارئ : إذن أعلم أنه لم يرد إلى تصويري ، وإنما أراد إلى تصوير خبري من الناس (٤٠) .

ومن مثالب البشر إساعة الظن بالآخرين ، الذي يتناول إلى ممة الخط من أقدارهم ، والإدراء بشأهم . يقول طه حسين تحت عنوان «إهداء» أيضا :

«قال أحد الأدباء لبعض أصدقائه : ما أشد حبك للهجاء ، وما أكثر قراءتك لما ينشأ فيه من شر ونرا . قال الصديق : لأنى أجدي ذلك شفاء لبعض ما في نفسي من لؤذراء الناس . (٤١)

ثم إن بعض الناس معطرون على حب الشر ، وهم لا يسمعون إلا لرأى النفس البشرية وقد حملت بالقائص . يقول طه حسين تحت عنوان «هجاء» أيضا :

«قال أحد الأدباء لبعض أصدقائه : ما أكثر ما تننى على هذا الكتاب الذي لا يشتمل إلا هجاء ! قال الصديق : فلذلك تعلم أنه يلائم طبعي (٤٢) .

في نفوس أكبر نمر ممكن من الناس . ههجاؤه ، إذا ، يحمل في طياته الرغبة في أن تسوى أمور الناس على سعة من الخير والصلاح والرشاد . ههه هي العاية التي أملت عليه أن يكتب جنة الشوك ، كما يذكرنا في مقدمة الكتاب .

...

على أن كتاب جنة الشوك يعمل نكسر من الصور «خرية السخرة التي لا تريد على أن تير السخرة وانصحتك ، لا ، لا تناول البشر إلا من الظاهر ، فلا تصفهم ، ولا تعد إلى دحائهم ، ولا تزيح النقاب عن إهم يطرون عليه جواهم يقول طه حسين تحت عنوان «سخرية» :

قال الطالب الفني لأستاذ الشيخ : قرأت فيما قرأت من شعر «كأنول» مقطوعة بيبي فيها نفسه للموت . بل بحث فيها نفسه على الموت ، لأن فلانا وفلانا من مواطنيه قد رجا إلى منصب الفصل ، فأعجبتني سخرية اللادعة .

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفني : كما أعجبتني الشاعر العربي :

تأهبوا للحدث النازل

قد قرئ الشعر على كامل^{١١}

ويستوفنا ، بادئ ذي بدء ، في هذا الصودج المزد من من «الإيجراما» أن اللقاء تام بين الشاعر اللاتيني «كأنول» والشاعر العربي ، فقد نظما «الإيجراما» في نفس العرص ، وهو ما يعرنا ما ذهبنا إليه من أن الشعر العربي يتجاوز الآفاق الضيقة ، ويرقى إلى مكانة عالمية ، ففن «الإيجراما» عند اللاتين من روائع الشعر العربي

وتناول الآل بالتحليل السخرية التي تثيرها في نفوسنا «إيجراما» الشاعر «كأنول» . السخرية في هذا المثال لها مصدران : أولها التباين بين ثقافة فلان وفلان عند «كأنول» على الحقيقة ، وبين روعة المنصب الذي أسند إليها ، وثانيها نصحيح التماهة وإعلاء شأنها بعمل قدرة قادرة ، حيث يصح تكاد الرء العظيم الذي لا يحسن الخلاص من شره إلا بالموت . والثوت هو أجمع علاج لمن نكرهم الحياة «التباين بين التماهة كما هي على الحقيقة وبين ما ارتفعت إليه من حطر وهول بعدرة قادرة هو الذي يجعل «كأنول» يؤثر نفسه بالموت . ويرده أقل مأسا من رؤية هانئ الكرتين من مكرات القوم في منصب اتصّل .

ونقف هنا وقفة قصيرة . إلام أراد طه حسين «الإيجرامات» المذكورة . وإن لم يكن يرد إلى الهجاء ؟ ألم يتوفر طه حسين على عرص عالج من ردائل النفس البشرية ومثالب الشر ؟ أو ليس الهجاء ذكر نقائص المصائل والحمة على هذه النقائص ؟ أو ليس ردائل النفس البشرية ومثالب البشر نقائص المصائل ؟ كيف يستقيم قول طه حسين في مقدمة جنة الشوك : «فليس في هذا الكتاب هجاء وقد انقصي عصر هجاء مد زمن طويل»^{١٢} مع قوله «إننا في عصر انتقال ، شد هون الأدب له ملاءمة من الهجاء ؟ وكيف يتأتى لنا أن نوفق بين قوله إن كتبه لا يهم بين دحية هجاء وبين «إيجراماته» المذكورة التي تنتظر مردول العمل من البين والإخوان والشيخ وسائر الناس ، والتي ترى أن التاريخ لا يبلغ موعظة من البشر ، ولا يفلح في أن يلقهم درسا ناصعا ؟

على أنني أقرر أن طه حسين يرى أن الهجاء وسيلة لمعرفة لدات ، ومعرفة الدات ، كما هو ثابت بالتجربة الإنسانية لطوية ، هي أولى الخطوات على الطريق لتفهم اعوجاج النفس من يتنمون صلاح النفس . يقول طه حسين تحت عنوان «ههه»^{١٣}

«قال أحد الأدباء لبعض أصدقائه : إنك لتكثر قراءة الهجاء . قال الصديق : أتبع بذلك عيوب نفسي حين ألتصها في نفوس الناس»^{١٤}

ثم إن طه حسين يرى أن معاصريه على عهد الانتقال ليسوا شراكلهم ، فهم من أثر عنه صلابة العود ، ومضاولة القوم أماكرين الدين لا يبانون من صلابته شيئا على الرغم مما يعتقدون من الجهد الأثيم في السر والعلانية . يقول طه حسين تحت عنوان «ثبت» :

«قال الطالب الفني لأستاذ الشيخ : ما أكثر ما تألب الناس على فلان فلها جمود جبهة ، وكادوا له سرا ، وأغروا به أنسهم وأقلامهم ، وهو ثابت في مكانه لا يزول ا

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفني : إنما مثلهم ومثله قول الشاعر القديم :

كناطح صخرة يوما ليوها

فلم يضرها وأوهى قرنه الوعل^{١٥}

ما سنشك من هذه «الإيجراما» أن طه حسين ليجزوه الإعجاب سمودج رائع من أحبار القوم ، وأنه يود لوأن المضيئة التي مكى لها في هذا الخط لفرز من أحبار القوم ، قد مكى لها

«سحره في «إيجراما» الشاعر العربى مصدرها النسيب من جسمه الحدث الموهومة - وهي اصطلاح «كامل» تدور لعام الخبيد دى الحول والنظور - في صفة الشعر وبين طافه الحدث على ضعه - وهي كون «كامل» لا في العبر ولا في استير من صفة الشعر - والصحت في «إيجراما» الشاعر اللاتينى وفي إيجراما الشاعر العربى يستق من السحرية، وهي قياس «عارق الشاع بين الأمور على الطبيعة وبين ما صارت إليه لأمر».

ونعم ملاحظتنا عن هذه «الإيجراما» بأن طه حسين يجمع بين «إيجراما» صاعها الشاعر اللاتينى وه «إيجراما» صاعها الشاعر العربى ليصوغ «إيجراما» جديدة، أرى أنه يتدر بها على أحوال معاصريه الدين بولون شئون الأدب لن لا يحسون صفة الأدب - وبذلك يستنمرون أصحاب الفهم لدفع هذا سلاء.

ومن قبيل الصور افرلية الساحرة ما كتبه طه حسين تحت عنوان «ه».

«قال الطالب الفنى لأستاذه الشيخ ما بال فلان بنى دار التمثيل إذا صرف عنه السلطان، فإذا رد إليه ألح في زيارتها، وقد رأته أمس وأول أمس وأول من أول أمس» فذكرت قول الشاعر القديم

هجرتك حتى قيل لا يعرف الهوى

وذكرتك حتى قيل ليس له صبر

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى : لأنه يجب أن يستمع بالفن على ألا يؤدى لذلك ثمنا «١٣»

ومصادر السخرية في هذا المثال ثلاثة: أولها التاين بين حادين هما على طرق تفيض - فن إقبال على دار التمثيل - ووصول لهذا الفن دفعة واحدة إلى إديار عن التمثيل ومهران لهذا الفن دفعة واحدة - وثانيها التاين بين القدرة على دفع ثمن متعة الفن، وبين الإحجام عن دفع ثمن هذه المتعة - وأهم من هذا وذاك التاين بين رفعة الخصب وحطة المسلك - وكأنى طه حسين يصحك هارث وهو يقول: من أى معدن هؤلاء القوم !

على أن «إيجراما» افرية الساحرة عند طه حسين تأخذ أبص شكل الصورة الكاريكاتورية والكاريكاتور من معتمد عن التحريد والباعية والمسخ - هرى طه حسين يعمد إلى أساليب الكاريكاتور، يبعث بذلك فنا طرقة الجاحظ في رسالة الترييع والتدوير كما يوسع رقعة الشرح الحديث حين يصله فن من فنون التصوير الحديثة هو أكثرها شيوعا وشعبية.

يقول طه حسين تحت عنوان «وقار»

«قال الطالب الفنى لأستاذه الشيخ : أترى إلى وقار فلان حين يسعى ؟ إن الناس ليعجبون به بصطع من الأناة والمهل قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى لو استطاع أن يسعى وهو واقف - وأن يتحرك وهو ساكن - لفعل قال الطالب الفنى لأستاذه الشيخ : ليت يأخذ نفسه بمثل ما يأخذ به جسمه من الوقار !

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى : هيات ! ذلك شئ لا يتاح إلا لأولى العزم «١٤»

لقد احتل طه حسين وصف هيئة الرجل وشخصيته في ستمين بارزين من سبانه، تهاير كل منها بكوب صد الأخرى، تم مسحها حين بالغ فيها - والسمنان هما : ثقل في الجسم وخفة في العقل - أما ثقل الجسم فأغلب الظن أن مصدره بط وسيع متنع متكور بطى نخمه الهائل على أجزاء الجسم الأخرى ويكاد أن يحنوها - ثم هو يؤلف الخبز الأكبر لدى يشعه صاحب هذا البطى والمضاء - وهذا البطى الهائل يقحم على صاحبه الأناة والمهل - وبدعه إلى أن يتحول عبثا الخمج بين حاكين يفيض هما السكون والحركة في آن واحد - وهذا أمر ظاهرة الوقار - ولكن حقيقته تبعث على المرء

أما خفة العقل فأغلب الظن أن مصدرها صغر النفس الذى يعرى صاحبه بأن يسعى جسمه على حساب عقله - ويقدّر ما تنطرد صورة الجسم انماحا وتكورا - يقدر ما تنطرد صورة العقل خفة وتناؤلا - وصورة النفس تصاعرا وتديب -

رأس قافه صغير ركب على جسم متكور كبير يسعى في الحركة - ولا يملك أن يتحرك - هذه هي الصورة الكاريكاتورية المرلية الساخرة التى قدمها إلنا طه حسين لإمتاعها

واليك صورة كاريكاتورية أخرى يرسمها طه حسين تحت عنوان «حلة» - ولعلها أن تريد إمتاعا عن سابقها - فن الكاريكاتور فيها أكثر وضوحا، وأعظم تفكها، وأبلغ عبرة، يقول طه حسين :

«هم أمير الموصل أن يهدى إلى أحد ندمائه خدعة بفسية، ثم غصب عليه لبعض الأمر قبل أن تبلغه الهدية - وكان النديم طويلا في السماء عريضا في الفضاء - وقد أراد الأمير أن يعيظه - فأهدى خلعته إلى نديم آخر له كان قصيرا لا يكاد يرتفع عن الأرض - وضيقا لا يكاد يشغل من الفض، إلا حيرا صبيلا وتلقى النديم الهدية جذلان واضياء فلما دخل فيها ضاع بين

ثانيها : لأنها لم تفصل على قننة . فأما الأمر وحاشيته فضحكوا وأعرقوا في المصحك ، وأما القديم فلم يشك في أن الخلعة قد خلقت له وأما الناس فقد جمعوا كلها راوه يشيرون إليه ، ويقول بعضهم لبعض : انظروا إليه ! إنه يرقل في حلة فلان .^(١٥١)

وأول ما ملحظه في هذه « الإيجرامات » أنها حلول من الحوار ، فمنة معدودة من « إيجرامات » طه حسين تحلو من الحوار . على أن هذه « الإيجرامات » وإن لم تأخذ الحوار بمعناه الاصطلاحي ، أي السؤال والإجابة عنه . إلا أنها تلم . على وجه ما ، بطرف من الحوار . عبارة : « انظروا إليه ! إنه يرقل في حلة فلان » قد يكون رداً على سؤال يجري على هذا النحو : « ما الذي يسترعى بكم في مصر القديم ومثبه » .

أما الصورة الكاريكاتورية فهي تتألف من صورة الخلعة الحيوية مبرصة لتي يدور بها تتحرك من تلقاء نفسها أو استجابة لحركة رصرك . ومن صورة الأصابع وهي تتحرك مشيرة في اتجاه واحدة المتحركة . أما القديم المنقرط في القصر ، والمنقرط في السحابة فقد غيبه طه حسين داخل الخلعة . وهنا يكون طه حسين قد احترق القديم . فلاحظي شيئاً من وجوده سوى هذه الحركة داخل الخلعة . أما القوم فقد اخترعهم طه حسين لها هذا الأصابع . حذبه تتحرك . وأصابع تتحرك في اتجاهها ، ولتستشهد كنه حركة . ركل حركة تقول إن من ينبغي أن يمتحن كالمصالحات ، بعدة أدق . من ينبغي أن يمتحن أدبيته وأن يهدر سكرامته فيبسي حلة قصيدة ليست له ، أو فلينبأ مصباحاً أكبر من ، ورحم الله امرأاً عرف قدر نفسه .

وتتعدد السبل لصنع الصور المرئية الساخرة . وطه حسين يوحف المفارقة لصنع كثير من الصور المرئية الساخرة . والمفارقة هي اجتماع الصديق في شيء واحد تنبثق منه الحقيقة . وإليك هذا المثال . يكتب طه حسين تحت عنوان « القطة » :

« قال الطالب الفتي لأستاذه الشيخ : في صديق يحب القطة ويطلق عشرتها ، وأكاد أعتقد أنه اكتسب من أخلاقها شيئاً غير قليل »

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتي : فإن عشرة الحيوان للناس تعلمه الأسى بعد التوحش ، وتكسبه غير قليل من خصال الخسارة . فما يجمع أن يتأثر الناس بالحيوان كما يتأثر الحيوان بالناس ! وقد قال الشاعر القديم :

عن المرء لا نسأل وصل عن قرينه

فإذا كان القرين قطاً فأحرى أن يكتسب المرء أخلاق القطة .^(١٥٢)

الوضع المألوف هو أن يكون الإنسان معلماً ، وحيواناً يصب فيه بعض العلم ثم صارت الأمور إلى التصادم فالحيوان صار معلماً ، والإنسان صار وعاءً يصب فيه بعض العلم . ومن هذا التصادم خرجت هذه الحقيقة المدهلة المضحكة ، وهي أن الحيوان يلقى الإنسان الدرس ، ويطلع عليه بعض صفاته

وما رصنا بصدد الحديث عن الحيوان ، وقد أورد طه حسين طرماً من أحواله في « إيجرامات » أخرى في جنة الشوك . فابعدنا أن نذكر آية رائعة في قصص الحيوان وصفها طه حسين بأنها « المتعة القديمة الجديدة » . وهي كليلة ودمنة ، وأن يذكر أن الحوار بين الطالب الفتي وأستاذه الشيخ يجري عن عرار الحوار بين ديشلم المثلث ويديدا الفيلسوف ، وأن الطالب الفتي من أستاذه الشيخ بمنزلة ديشلم المثلث من يديدا الفيلسوف ، وأن العاية من الحوار هي الوصول إلى المعرفة وتحصيل الحكمة . فهل تأثر طه حسين ، فيما تأثر به في « إيجراماته » بكتاب كليلة ودمنة ؟ هذا ما لا يجزم به . ولكن أسلوب الحوار بين الطالب الفتي وأستاذه الشيخ ، وعدم إغفال طه حسين لشأن الحيوان في جنة الشوك ، يوحيان بذلك .

ذكرنا أن المفارقة تكون أداة لخلق صورة هزلية ساحرة . على أنها تخرج على هذه الوظيفة فتصبح أداة لخلق صورة هزلية ساخرة . كما في « الإيجرامات » الآتية . يقول طه حسين تحت عنوان « تعال » :

« قال الطالب الفتي لأستاذه الشيخ : ألم تر إلى فلان الذي عطفه شامخاً بأنفه ، لا يكلم الناس إلا وحياً ، ولا ينظر إليهم إلا شزراً ؟ »

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتي : أنف في السماء ورست في الماء .^(١٥٣)

فلأن هذا جماع الأضداد ، فهو القمة وهو القاع جميعاً ، وهو في آن واحد الأنف أبرز ما في الوجه ، والوجه بمكان أعلى جزء في جسم الإنسان ، وهو الإسمت الذي يؤلف أسفل فتحة في جسم الإنسان ، والذي يوظف حين يتنفس الإنسان لنفسه الحاجة ، ويقترب بما ينفعه الجسم من زوائد كريهة . والصورة الأخيرة تذكرنا بالأطفال الذين تعبهم أمهاتهم على قضاء الحاجة وماهيك مما تحمله الإسمت من إجهادات ، وإسمت من قيل العورة ، والناس دائماً يرمون بموراثهم في السباب المنقذ . حدد المفارقة تقرير ، إذن ، أن فلاناً هذا على شموحه طفل . وهو طفل لا يستحق من الناس إلا السباب المنقذ .

ثم إن للمفارقة معجزة ، فالحجج بين الأضداد إلا

مفاجأة ، وما المفاجأة إلا وقوع ما هو غير متظر . والمفاجأة قد تكون قاسية ، شديدة الوقع ، لأنها تقلب كل حساب ، وتأتي بعكس النتيجة المرجوة . وكذلك تكون المفارقة في « إيجراماته » الآتية مفاجأة بالغة القسوة . يقول طه حسين تحت عنوان « محون » :

«مارالت امرأته تظهر له الغيرة حتى أغرته بالانغم في طوط
فيه ، ومازال هو يلوم ابنه على العث حتى دفعه إليه ، ومازال
ابنه يهين صاحبه عن عشرة خطبة السوء حتى اتخذها له زوجا .
أليس من الخير أن يتدبر الناس محون أبي نواس حين قال :
دع عنك لومي فإن اللوم إغراء
فرب محون أدنى إلى الموعظة من الحكمة البالغة » (١٨) .

المؤلف أن النهي عن المحون ، واستخدام النذير للتعبير من عقوبته السيئة ، هو الموعظة . أما أن تكون الموعظة غرض الطرف من المحون ، وأعمال أمره ، فهذا عدوان على الموعظة . وقتل هذا . حتى إذا كانت التجربة ، وصار النهي توجيهاً ، والنهي استشارة ، والمحذور حقيقة واقعة ، وهنا تكون الحسرة الممضية . إذن ، النهي عن المحون ترغيب فيه . والواقعة المحون غرض الطرف منه . وهنا اجتماع الأضداد الذي يؤلف المفارقة لقاسية . والمفارقة قاسية على وجهين : فالإصطاك على النهي عن المحون يحمل الإنسان السوي آلاما نفسية عظيمة ، والنهي عن المحون بحمله آلاما نفسية أعظم ، إذ عليه أن يكتوى بآثار هذا النهي ، وأن يتطلى بالحراج .

أنشأ طه حسين « إيجراماته » في أغراض متنوعة ، وأفرغ عليها في قالب حوار ، وله في ذلك أسوة بما فعله صاحب كلبلة ودمعة والفيلسوف سقراط مع حواريه من قبله . صاحب كلبلة ودمعة يجري حواراً بين ديبليم الملك ، ويبدى الفيلسوف غايته أن يستيق ديبليم الملك بمحبة فلسوفه من صحة حكمة متواترة دنية والدليل . واليقين راحة للنفس . وإليك هذا المثال الذي يستهين به صاحب كلبلة ودمعة « باب الأسد والثور » :

قال ديبليم ملك الهند ليديا رأس فلاسفته : اضرب في مثل الرجلين المتحابين يقطع بينهما الكدوب الحنون وعملها على العداوة والشنآن .

قال يديا الفيلسوف : إذا ابتلى الرجلان المتحابان بأن يدخل بينهما الحنون الكدوب تقاطعا وتداييرا ، وفسد ما بينهما من المودة . ومن أمثال ذلك أن كان بأرض دستابند تاجر مكنز ، وكان له ثور . (١٩)

وجلى أن ديبليم الملك يبدأ بحكمة متواترة ، ولا ينبغي شيئا سوى أن تكون مشموعة بالينة والدليل . الحكمة مقررة بادئ ذي بدء ، ووجه الحق فيها ظاهر . أما المحذورة السقراطية فأرفع قدرا ، لأنها أبعد عورا . فالحكمة تقتضي حداقا ومكرا ، وتتطلب معرفة بأساليب الكر والفر في فن الجدل ، ومفارقة الرأي بالرأي ، والحجة بالحجة ، حتى يتم الكشف عن وجه الحق ، واستخلاص القول الفصل في قضية من القضايا . وإن هذا أراد طه حسين فيها أرى حين صب أغرب « إيجراماته » في قالب حوار . فالحوار وسيلة لتقليب وجوه الرأي ، وتنمية قوى العقل على الإدراك السليم .

والحوار إما أن يدور في رقعة صيفة ، فينتظم مثلا الطالب العتي وأستاذه الشيخ ، أو شهر يار لندك وزوجه شهر زاد ، وقد تمتع رقعة قليلا فينتظم الطالب العتي وأستاذه الشيخ ، وكذلك طه حسين الذي يكون حاضر الحديث ، وإما أن يجري في رقعة أكبر فينتظم مجلسا من الناس ، وقد يكون طه حسين حاضر هذا المجلس .

على أن الحوار في جملة يقدم لنا نماذج من المتحدثين تمثل قطاعات مختلفة من المجتمع تتدرج من أصحاب اجل والعقد إلى عامة الناس بعضها الملك والأمير والوالي ، وبعضها الوزير ، والرئيس السابق ، والموظف الكبير ، والأستاذ المحنك ، والصديق والأديب والفارسي .

فلما انتقلنا إلى رقعة الزمان التي يشعلها الحوار ، فلما برى رقعة شامخة الأبعاد نمتد من الماضي السحيق ، من عصر كنيبة دمنة ، وعصر ألف ليلة وليلة إلى الحاضر المائل أمام طه حسين على عهد الانتقال . فالحوار يجري في الحاضر ، ويجري في الماضي ، والحوار يصل الحاضر بالماضي ، ويصل الماضي بالحاضر . وظاهر أن تعدد وجهات النظر بتعدد شخصيات المتحدثين وأغراضهم ، وطرح وجهات النظر المتعددة على مدى الزمن قديمه وحديثه ، يسرنا فصل السبل للوصول إلى الحقيقة . وليس عيبا أن طه حسين أنشأ مجموعة من « الإيجرامات » في أكثر من موضوع طرقة ، فهو يوحى بذلك أن هناك أكثر من زاوية لتناول الموضوع الواحد ، وأن الرؤية الصحيحة لأي موضوع تتألف من تناوله من كافة الزوايا الممكنة . وهذا هو المنهج السقراطي في الحوار . ومن الموضوعات التي أورد لها طه حسين صمعة من « الإيجرامات » : الهجاء ، الرق ، المعارضة ، الإخلاء .

والحوار في حنة الشوك بين الطالب العتي وأستاذه الشيخ يشير

قصبة محبرة هي : من هو الأستاذ الشيخ ؟ أليس هو طه حسين ؟

إن طه حسين يذكر في «الإيجراما» التي يستهل بها كتابه، والتي يكون عنوانها «دعاء» ، وقد سبقت الإشارة إليها أنه كان حاصر الحديث بين الطالب الفنى وأستاذه الشيخ . إذن ، فطه حسين ليس «الأستاذ الشيخ» . هذا من جهة . أما من جهة أخرى ، فإن الكتاب يوحى إلينا حين نمرغ من قراءته أن الأستاذ الشيخ لا يمكن أن يكون إلا طه حسين . من أجدر من طه حسين بأن يدير الحوار مع الطالب الفنى على شعراء «الإيجراما» عند اللاتين ، مثلا الشاعر «كاتول» في إيجراما «جمود» (١٩٠٠) ، والشاعر جوفينال في إيجراما «مجد» (١٩٠١) ؟ ألم يكن طه حسين أول من أهتم بأمرهم في الأدب العربى الحديث ، وأول من شغل بأن يصل «الإيجراما» في أدب العرب القديم بشعر المهجاء عند العرب في البصرة والكوفة وبعداد في العصر العباسي الأول ؟ فإن كان طه حسين هو الأستاذ الشيخ لدى يجرى الحوار مع الطالب الفنى عن شعراء «الإيجراما» اللاتين ، فهل أراى عاليا إن قلت أن طه حسين يتحدث باسمين في «إيجراما» «دعاء» ، وأنه يؤدي بلسان الأستاذ الشيخ وظيفة هير التي يؤديها بلسانه هو ؟ فالأستاذ الشيخ في «إيجراما» «دعاء» يوضح السجع القديم الذي ينبغي أن يتجهه الطالب الفنى ، وطه حسين بلسانه هو يؤمن على القول السابق ويدعو الشباب المصريين أن يتخذوا منه برنامجا وشعارا .

وهل أراى عاليا إن قلت إن طه حسين هو الأستاذ الشيخ في كل حوار بين الطالب الفنى وأستاذه الشيخ ؟

• • •

ومن «الإيجراما» ينقلنا إلى ساحة فن الدراما ، حين يأخذ بطرف ، ولو يسير ، من خصائص فن الدراما . ومن شائع القول أن فن الدراما يكشف ، من جهة ، عما يحويه كتاب الحياة من هزليات وأصاحيك ومواقف ومعاجات ، ويكشف من جهة أخرى ، عما يحسه من معاص وآثام تسمر عن مؤسيات مبكيات . ومن «الإيجراما» يلم بشذرات من كتاب الحياة ، مبصو في لقطات سريعة جاسا بما يصدر عن الشر من قفاهة وعث وجهل وحقن يكون معثا للاستحقاق والفجك ، أو بصور حرجا مما يقعون فيه من تناقص صاوح بين القول والفعل ، بين الادعاء والحقيقة ، يكون مثيرا للحقن والمحو ، أو بصور بعض ما يصورون من سوء بية ، وحث نفس ، يكون محركا للأسى والنقمة

ومن خصائص فن الدراما أنه يوظف الحوار توظيفا صالا

لنقل الفعل والحركة ، فلا يتأتى لفن الدراما أن يعرض على أنظارنا مشاهد حية تنبص بالفعل والحركة ، إلا أن يكون الحوار ، وهو من أهم أديواته ، إن لم يكن أهمها على الإطلاق ، عامرا هو نفسه بالفعل والحركة . وتلح على أن الحوار في الدراما لاغناء له عن نبض الحياة ، وتدفقه بدماثها ، لأن الحوار الدرامى ليس مجرد طرح السؤال ، والإجابة عنه ، أو استحلاص نتيجة مامن السؤال والإجابة ، بل هو أسلوب متميز من وسائل التعبير الفنى ، يزخر بما ترزخ به الحياة من شد وجذب ، وأخذ ورد .

ومن خصائص فن الدراما أنه يوظف الحوار على وجهين : على الوجه الأول ، يصطبغ فن الدراما الحوار لنقل ما يجرى خارج ساحة النفس البشرية من فعل وحركة . وعلى الوجه الثانى ، يمتد بنا الحوار إلى باطن النفس فيعرض ما يجرى على ساحتها من فعل وحركة . وهذا اللون من الحوار يسم درونه الفية في المفاجأة ، أو ما يعرف بالمونولوج الداحل . فهنا تستغرق الشخصية في حوار مع نفسها ، وتطرح قضية تؤرقها وتضيقها ، وترى نفسها ملزمة بأن تطرقها من جوانبها المختلفة . ولست أراى حاجة إلى القول أن توظيف الحوار على وجهيه لنقل حركة الحياة خارج ساحة النفس ، أو بداخلها ، دليل على أن كاتب الدراما مقتدر في فنه ، مسيطر على أداة من أهم أدواته .

ومن «الإيجراما» يأخذ بسمة من سمات فن الدراما ، حين يكون الحوار فيه دراميا ، أى نابضا بالفعل والحركة . ويقدر إحادة كاتب «الإيجراما» في استخدام الحوار على وجهته ، بقدر ما يكون نمثله لوظائف الحوار الدرامى ، ويقدر «بصيح في إقناعنا بوجود شبه بين فن الدراما وفن «الإيجراما» . هل أن هذا لايقيد أن الحوار في «الإيجراما» نظير للحوار في الدراما . فحين الحوار في «الإيجراما» ، وهو لايعتد أن يكون كلمات قلائل تحصى على الأصابع ، هي تمكان لينات على رقعة من الأرض بالغة الصيق ، من الحوار في مسرحية ، وهو كما نعرف بشغل من المسرحية تأكمله ، أو الصيب الأول منه ، ويكون تمكان بناء حريص طويل يمتد في المصاء ؟

وطه حسين ألم بطرف يسير من فن الدراما ، حين صاع بعض إيجراماته في قالب حوار درامى وطفه على وجهيه . طيس بحسبه أن يسخر الحوار الدرامى لينقل لنا صورة من لحركة الحياة والناس خارج ساحة النفس البشرية ، بل هو يصطبغ الحوار أداة للمناجاة ، أو المولوج الداحل . ويعنى لنا أن نطلق على إيجراماته هذه العنوان الذى يبين بها ، وهو «الإيجرامات» الدرامية .

ومن خصائص فن الدراما أنه فن «المصور» . هل كان فن الدراما هو فن الفرجة ، فإن هذه الفرجة لايمكن أن تتم إلا في الحاضر ، لأن العرض المسرحى لايتشكل إلا في الحاضر ، ولايتفرج عليه المشاهدون إلا إبان تشكله ، أى في الحاضر ،

ولا يكون وقته الأول إلا في الحاضر. وخاصة الحضور هذه هي أولى خصائص فن الدراما، وأهمها، وأكثرها إيضاحاً لجوهر هذا الفن.

وإيجرامات طه حسين الدرامية تختار بالحضور أيضاً؛ لأن طه حسين حين اصططح الحوار الدرامي لم يكن يملك إلا أن يصور الناس وهم يتحركون على مسرح الحياة، كل في دائرة. ونحن لا نملك إلا أن نشهد ما يصدر عنهم، وأن نستجيب له برودة فعل تفاوت حسب مقتضى الحال.

ونمثل للحوار الدرامي عند طه حسين على وجهيه: هذا الذي ينقل الفعل والحركة خارج ساحة النفس، وذلك الذي يصور ما يجري على مسرح باطن النفس. ونبدأ بالصرب الأول من الحوار، ونمثل له بأكثر من نموذج.

يكتب طه حسين تحت عنوان «رقص»:

قال الطالب الفني لأستاذه الشيخ: لم يكده فلان يدبر حتى أقبل قال الأستاذ لتلميذه الفني: لم ينس الرقص الذي تعلمه في باريس^(٥٦).

هنا الكليات التي تصور الفعل والحركة «يقبل»، «رقص». والفعل والحركة قصيران لم يربحان ملاحق صاحبه بأنظارنا لأنه يؤدي الفعل وينقبض ~~والحركة~~ وينقبضها في سرعة حجية، ودون إضاعة أي وقت، كما يكاد يمتص في انحاء حتى يكرر راجعاً على نفسه كل اتجاه متضاد ونفس منهم ابعلة التي تحرك الراقص، ولكننا لا نتعاطف معها. فالملة في الإقبال بعد الإدبار هي المنفعة الدائبة. ونحن نسخر من الراقص؛ لأنه أشبه بالدمية في مسرح العرائس، لا إرادة لها، تشدها خيوط غير منظورة، وترقص على أنغام شاء لها محرك الخيوط أن ترقص عليها. ألا يصعب الإنسان من نفسه هرولة حين يتبدل نفسه، فيقلب إرادته إلى شبه دمية في مسرح عرائس؟ ومن قبل هذه «الإيجرامات» الدرامية، ما يقوله طه حسين تحت عنوان «كرامة»:

وقال الطالب الفني لأستاذه الشيخ: ما أكثر ما كان فلان يعتز بكرامته، وما أسرع ما استجاب لما لا يلائم هذه الكرامة! قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفني: فإن من الكرامة ما يستجيب للبال كما يستجيب الحديد لدعاء المغناطيس^(٥٧).

وهنا أيضاً نرى الحركة. وهي حركة سريعة للقابة؛ فقد انتقل صاحبها من النقيض إلى النقيض في طرفة عين. ثم هي حركة صجائية؛ فقد تزعجت القاب ملا مقدمات عن التناقض الحاد بين الزعم والحقيقة؛ ثم هي حركة شديدة الوقع، لا لأنها حركة فحائية فحسب، بل لأنها هوت بصاحبها من عالم الإنسان إلى عالم الجهاد حين سلبته كرامته المزعومة. وما أعجب البشر، فكرامة بعضهم من كرامة الحديد!

واليك نموذجاً ثالثاً من إيجرامات طه حسين الدرامية. يقول طه حسين تحت عنوان «أقول»:

قال الطالب الفني لأستاذه الشيخ: ألم تر إلى ذلك النجم لم يكده يشرق حتى أقبل.

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفني: كان يستعد النور من غيره، فلما التوى عنه مصدر النور عاد إلى إطلاله القديم^(٥٨).

والكليات التي تصور الحركة هنا هي «يشرق»، «أقبل»، «التوى»، «عاد»، وهي توحى إلينا بأننا في قاعة مسرح ترتفع الستار عن ثلاث مشاهد قصيرة حاطفة. يرتفع الستار عن المشهد الأول: ظلام يطبق على المسرح بسدل استار يرتفع الستار مرة ثانية عن نجم يشرق. الصياء يعمر المكان ويمر. يسدل الستار مرة ثانية. ثم يرفع الستار للمرة الثالثة. الإظلام يعم المكان ويظويه. لقد طويت صفحة النجم المرحوم. وكذلك حال المهد الكاذب. يجد موقوت لأنه يقوم على غير أسس.

وننتقل إلى الحوار الذي يصور حركة النفس الداخلية، أي إلى المونولوج الداخلي. يقول طه حسين تحت عنوان «إساءة»:

كانا صديقين ولين، قد صفا بينهما الود، وارتفعت بينهما الكلفة، واشتدت حاجة كلهما إلى صاحبه، حتى لم يكونا يفترقان إلا كارهين. وقد استقام لهما الود الخالص، والحب الصبور، فلم يقدر أحدهما لصاحبه على شيء من منافع الدنيا. ثم أتبع لأحدهما حظ من قوة، فأسدى إلى صاحبه طرفاً من غير. لما هي إلا أن تستحيل الصلة بينهما إلى شيء معقد أشد التعقيد، فيه الاعتراف بالجميل، والاعتراف بالجميل بكدر صفو المودة، وفيه الاستزادة من النفع، ودخول المنفعة بين الأصدقاء. فلهذا الصداقة. وفيه الموجد إذا لم يتل صاحب المنفعة ما ينبغي. وحاجة من هاش لا تنقضي، كما يقول الشاعر القديم. ودخول الموجد بين الأصدقاء، حين لا يبلغ أحدهم من نفع صاحبه ما يريد، أول مراتب العدا. وفيه الحسد، والحسد يأكل المودة، كما تأكل النار الخشب. ثم فيه الحقد، والحقد لا يفسد الود وحده، ولكنه يفسد المروءة أيضاً. أوجب إذا أن يعجز الأصدقاء عن أن ينفع بعضهم بعضاً لتصح بينهما الصداقة، وليخلص بينهما الإساءة لا أدري! ولكني أعلم أن ليس أخطر على المودة الخالصة من دخول المنفعة بين صديقين^(٥٩).

نحن هنا بإزاء مسرحية قصيرة من فصل واحد، يعرض أحداثها مونولوج داخلي، يقيم من ساحة النفس مسرحاً داخلياً لها، لأن هذا المسرح يكون أكثر الأشياء ملاءمة لها. وليس هذا بالغريب، أو المستغرب؛ فحورن الأحداث ليس ما يحدثه من أثر في العالم الخارجي، بل بمقدار ما ترجمه من صدى إلى ساحة النفس. وتقوم الأحداث وهي كما يصدر عن النفس من أحكام على الأحداث. فالأحداث ذات شأن وحظر، إن

يكدر نفسه ، ثم يستمر حاسة الجشع فيه . والجشع لا يمكن إرضاءه ، ومن هنا يكون الإحباط ، والإحباط يحق موجدة فإذا ما بلغنا الموجدة ، فإن الصلة بين صاحب الفصل والمستعيد منه تكون قد بلغت معطفا في تصعيدها الملتوى يجعل العودة إلى الوراء إلى نقطة البدء ضربا من الخيال . فالمعطف هو النهاية المحتومة لمرحلة من التصعيد على درج السوء في النفس البشرية ، وهو في الوقت عينه بداية محتومة للمرحلة الثانية والأخيرة على درج السلوك هذا . نحن عند المعطف نكون قد بلغنا أول مراتب العدا . ويستفحل العدا بالחסد الذي يأكل المودة ، كما تأكل النار الخشب . لم يبق من المودة شيء . لم يبق إلا العدا المطلق لصاحب الصنيع . إلام يرمى العدا المطلق لصاحب الصنيع ؟ يرمى إلى الجحود . وإلام يرمى الجحود ؟ يرمى إلى تجريد النفس من القيم الأخلاقية التي تصح للحياة قيمة ومعنى ، وتبقى عليها رواء « وبراءة » . وتشد أزر الإنسان في مواجهة المحن . وإلام يلقود الجحود ؟ يقود إلى مقتل المروءة ، وتدمير الإنسان الذي أتم في حقه قتلها . فإذا ما بلغنا هذه النتيجة ، فنحن في أعلى الدرج الملتوى الذي نتحده النفس المثقلة بالعلّة والسوء وسيلة لتصعيدها ، ونحن على قفة . وما أقبحه من علا ! وما أقبحها من قفة ! هو علا أصدق ما يوصف به أنه حضيض ، وهي قفة أصدق ما يوصف به أنها درك أسفل . كذلك نكون الدروة الثانية لهذه المسرحية القصيرة ، وهي الدروة التي تشكل في الوقت عينه ختام المسرحية ، ونحفل لهذا الختام مذاق المر والمقم

هذه الأحداث وما تأثيره من هواجس تؤلف مونولوج الداخلي عند طه حسين ، فهو المشاهد ، وهو الراوية ، وهو المنقب . وتوظيف « الإيجرام » لتؤلف مونولوجا داخلية بمرح يغني الإيجرام عن حدوده المرسومة . فهو « الإيجرام » يحكم طبيعته لا يتناول الناس أو الأشياء من الباطن ، بل يتناولها من الظاهر محسب ، وهو يعتمد على لقطات سريعة تسجل الدرق بين ما هو كائن وما ينبغي أن يكون . إذن تعمق النفس البشرية ، واستكناه أسرارها ليس من شأن « الإيجرام » .

وفي « الإيجرام » يتطلب الإيحاء في القول ، في حين أن تعمق النفس البشرية ، والغوص إلى قرارها ، يتطلب الإفاضة في القول . فالإحاطة بأي حال من أحوال النفس لا يمكن أن تتم في كلمات معدودة

بذكر لطف حسين بالفصل إذن أنه جعل من « الإيجرام » كما يمثّل في « إيجرام » إحاء يتسع لمرغ من أعراض القول لم تكن يعتقد أنه ميسر له ، وهو المونولوج الداخلي . ولكننا نلاحظ في الوقت عينه أن طه حسين لم يأخذ نفسه بالإيجار ، فهذه « الإيجرام » أميل إلى الطول ، وأنه أباغ لنفسه أيضا الإطالة في القول في أكثر من « إيجرام » . ولكن لا جناح على طه حسين في أن يطيل بعض الشيء في « إيجرام »

وقعت في انفس هذا الموقع ، وهي ليست ذات شأن وحظر ، إن كان هذا هو موقعها في النفس . ونحن هنا بإزاء أحداث مسرحية قصيرة ذات وقع مؤثر بالغ التأثير في النفس على صعيدين : أولا صعيد الخصم في هذه الأحداث ، وثانيا صعيد المشاهد لفعال الخصم في هذه الأحداث . على الصعيد الأول تتحول نفس الخصم إلى ساحة بركان يقذف بحمم البعص صرح بعصه في أثر بعص في تعاقب أليم . وعلى الصعيد الثاني تنتقل نفس الخصم في هذه الأحداث إلى ساحة النفس عند مشاهد . فدير عين بصيرته عليها ، ويظهر ويظيل النظر مدققا محققا مراجعا ، عسى أن يهتدى إلى طريق غير شائك في الحياة ، يكون مأثور العاقبة ، يرد إليه بعض الطمأنينة . والمونولوج الداخلي إن هو إلا ترجان لما أتم بنفس المشاهد من محنة ، وهو يستعرض هذه الأحداث الموجهة .

ولن كانت بعض المسرحيات ذات الوقع المؤثر المؤلم ينتهي صرعا لأحداث إلى ذروة واحدة ، فإن صراع الأحداث في هذه المسرحية الصغيرة ينتهي إلى ذروتين ، وبذلك يكون وقع الأحداث أكثر تأثيرا أو أكثر إيلا . ثم إن هذا التأثير وهذا الإيلا مكنهان إلى أقصى حد ، لأن الصراع ليس موزع على كثير من الشخوص ، بل هو حكر للخصم الذي آلى على نفسه أن يتأجج بسعير الخصومة إن جاز هذا التعبير ، ولو قد كان الصراع موزعا على عدد من الأشخاص ، لثاب هذا من حدة . وهذا التأثير وهذا الإيلا مكنهان إلى أقصى حد في المسرحية لأن هذا الصراع محدود أيضا برقعة ضيقة ، لأن الخصم وحركته الذي أقحمت عليه الخصومة إقحاما لا يملك أن يتحرك في رقعة محدودة . وصيق رقعة الصراع يجعل بطبيعة الحال السعير أكثر تأججا ، فانتشار السعير على رقعة أوسع يصعف حدة .

تجري أحداث المسرحية التي يصورها طه حسين في المونولوج الداخلي على هذا النسق : صنيع ، فكدر ، جشع ، موجدة ، حسد ، جحود . ونحن نرى درج السوء في النفس البشرية . وأول ذروة يبلغها هي الموجدة ، وهي أول مراتب العدا . ثم نبع بعد قليل الدروة الثانية وهي الجحود ، وهي أشد مراتب العدا فتكا ، لأنها تدمر المروءة . والإنسان الذي دمرت مروءته ، دمرت نفسه ، فلا خير في أناس علموا المروءة

وحدث الذي يعجز الصراع بين الصديقين اللذين استقام لها أول الأمر الحب الخالص ، ثم حل محله الشقاء واللدد ، هو الصنيع الذي أسداه الصديق إلى صديقه ، فهو يولد سلسلة متصلة من رذود الفعل يرتبط بعضها ببعض بقانون لعلية حسب النظرية الأرسطية في البناء الدرامي ، وتؤلف هذه الحلقات بناء عسويا محكما . وهذه الحلقات من رذود الفعل يمكن أن يطلق عليها مضاعفات ، لأن الإنسان الذي يتلقى الصنيع سقيم الوجدان ، وسرعان ما تلج عليه العلة . فالصنيع

«إخاء» ، فقد حفت هذه الإطالة السببية إصابة حفيظة إلى من «الإيجراما» ، وجمعت غرضا جديدا إلى أعراض القول التي يمكن أن ينشأ فيها هذا الفن .

• • •

ولعل أهم ما يستوقف انتباهنا في «إيجرامات» طه حسين ما يقوله في بعض منها عن صناعة الفكر والأدب ، فإذا عسى أن يقوله طه حسين بوصفه من رجالات الفكر والأدب هي صفة الفكر والأدب ؟ وأي شيء أجدر بالاحتفال بما يقوله رجل من رجالات الفكر والأدب في صناعة الفكر والأدب ؟

يقول طه حسين في «إيجراما» بعنوان «عقوق»

«قال الطالب الفنى لأستاذه الشيخ : ألا تحدثني عن سنيار هذا الذي كثرت الحديث عنه في هذه الأيام : من هو؟ وما شأنه؟ ولم يكتر الناس عنه الحديث؟»

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى : زعموا بأنني أنه رجل رومى بنى للثمان بن المذخر قصرا أو قصرين لا أدرى ، فلما تم عمله عني أحسن وجه وأكمله ، رضى الثمان عنه ، ولكنه أشفق أن يبني لغيره من الملوك مثل ما بنى له ، فأمر به فأنق من أعلى القصر فاندقت عنه فت . والناس يضربونه مثالا لم يقدم إلى الناس خيرا واحسانا فيجزونه بالشر والمساواة . ولكن في الدنيا أفرادا كثيرين يمكن أن يسمى كل واحد منهم سنيار ، ولكنه يلقى من حائق فلا تندق عنه ، ويساق إليه الشر فلا يؤذيه ، ويكاد له الكيد فلا يبلغ منه شيئا . تستطيع أن تسميه سنيار الخالد ، لأنه لا يبني لأصحاب السطوة والبأس ، وإعنا يبني للشعوب ، ولأنه لا يبني للشعوب دورا ولا قصورا ولا شيئا من هذه الآثار التي يبلغها البلى ويدركها الفناء ، وإعنا يبني لها فنا وأدبا وفلسفة وعلمًا وإصلاحا . ألا تذكر مصارع النابحين من الأدباء والعلماء والفلاسفة ؟ ألا ترى أنك لا تزال تستمتع بأنارهم ؟

قال الطالب الفنى لأستاذه الشيخ : ويستمتع الناس بعدنا بأنارهم حتى يورث الله الأرض ومن عليها ؟ (٩٧)

لسان حال طه حسين يقول : «رجال الفن والفكر خالدون ، ودولة الفن والفكر خالدة ، أما دولة الحكام مائدة .»

وسأل طه حسين : ما النبع الذي ينبى أن يستقى الفن منه ؟ ويجب طه حسين في «إيجراما» بعنوان «وعظ» :

قال الطالب الفنى لأستاذه الشيخ : لا أعرف أفصح من فلان إذا وعظ ، ولا أعرف أبعد منه عن سيرة الرجل الكريم .

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى : إن بعض الفن نفاق يبرع فيه صاحبه حتى يسحر الناس ، دون أن يكون بين هذا الفن وبين قلبه سبيل . (٩٨)

الصدق هو النبع الذي ينبى أن يستقى منه الفن ، ولا كان الفن نفاقا .

• • •

يعيد طه حسين أن اللغة ، وهي المادة التي يصنع الأدب بها ، يصلح صلاحها الأدب ، ويعوج باعوججها الأدب . واعوجج أي شيء بلغت انظر إليه أكثر من صلاحه . فإلى الذي يمكن أن يتزل الاعوجج باللغة ؟

يكتب طه حسين في «إيجراما» بعنوان «نحو» :

«قال الطالب الفنى لأستاذه الشيخ : أأصدق النحر وأصحاب اللغة أم أصدق فلانا مع أنه لا يقول في النحر واللغة إلا خطأ؟»

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى : صدق فلانا لأنه يحوى لغوى يحكم القانون . (٩٩)

إفحام سلطة القانون عن شئون النحر واللغة بلاء على النحر واللغة ، ولعظ القوس بارها ، فترك اللغة لأربابها .

• • •

وماذا يقول طه حسين عن طبيعة من الأدب ، وعن أكثر الظروف ملائمة للإبداع الفنى ؟ يكتب طه حسين في «إيجراما» بعنوان «من» :

قال شهر يار ذات يوم لزوجه شهر زاد : تعلمين ألى لم أفهم بعد لماذا قطعت هي قصصك الخميل ؟

قالت شهر زاد : لأمرين يسيرين : أحدهما أني أخذت في هذا القصص لأحقن دمي وأعصم نفسي من الموت ، وأصرفك عن سفك الدماء ، وقد بلغت من هذا كله ما أريد . الثاني أن الجهد الفنى يمتنع حقا إذا نشأ عن الرغبة والاختيار ، بغض حقا إذا نشأ عن الرهبة والإكراه . وقد أخذت نفسي بما تكره ما دعت إلى ذلك ضرورة . وقد آن لي أن أعبد بعظي من الحرية ، فلا أقص إلا حين أريد أما ، لاجين تريد أنت ، ولا حين تريد الظروف . (١٠٠)

إذن ، الأدب فرع واق من الموت ، والأدب شعاء للنفس المربصة التي هوت بصاحبها إلى مرتنة وحش العذاب ، وحرية هي أمثل الظروف للإبداع الفنى .

• • •

وماذا يقول طه حسين عن الظروف الأخرى التي تحيط بصناعة الأدب ؟ مثلا كيف تتأثر طبيعة الأدب بطبيعة صناعه من ناحية ، وطبيعة متلقيه من ناحية أخرى . ومحدثنا طه حسين عن تأثير طبيعة صانع الأدب فيما يصنع من أدب في «إيجراما» بعنوان «حرية» . ولن ننقل من «الإيجراما» إلا ما يتصل مباشرة بموضوعنا

ولعل طه حسين كان قريبا أن يصل إلى برءاء ضروب من الأدبي مهم بقر أن المثلث يسهم في صياغة العمل الأدبي ثرائه المستمد من الظروف التي أملت على شهرزاد صحتها المختار في سرد القصص حكما عاما . ولو أننا شئنا أن ننسج في مذهب النقد الأدبي مذهباً يوضح ، على وجه دقيق ، دور الخلق في صياغة العمل الفني ، فإننا لو وجدناه عند الروائيين المذهب مرحب ووديع Virginia Woolf ، وهي من أعلام الكتب الأخيرة في غرب العشرين ، فنحن فرحنا وولف في مذهبها بعنوان " حسي ورهريه " The Pattern and the Crafts

« جرت العادة على أن يشار على جيل الشباب رجلا وساء في مستقبل حياتهم الأدبية بهذه المشورة التي يكون ظاهرها المنطق . ولكنها تخلق تماما من أي نفع علمي ، وهي أن يكتبوا ما يرون لئلا أن يكتبوه بأعظم قدر ممكن من الإيجاز . وبأعظم قدر ممكن من الوضوح . ودون أن يعبروا أي اهتمام لأي شيء سوى ما يدور في عواطفهم . ولا أحد يقبض في أمثال هذه المناسبات الشيء الوحيد الضروري ، ولكن على يقين أنك عتار متقن أدبك بحكمة . على الرغم من أن هذا القول يكون جوهر الأمر كله ، لأن الكاتب يكتب لإنسان ما يقرأ . وحيث إن المثلث ليس مجرد الشخص الذي يدفع النقود . بل هو في مكر والتواء شديد بين المهرج على ما كتب وملهمه ، فإن من باب الأهمية القصوى أن يكون رجلا يتقن رصاؤه

ولكن من هو إذن الرجل الذي يتقن رصاؤه - من هو المثلث الذي يحتال لاستخراج غير ما في ذهن الكاتب . والذي يجعله يتجنب أعظم ما يستطاع إعجابه تنوعا وقوة ؟ ولقد أجابت العصور المختلفة عن هذا السؤال بإجابات مختلفة . فعل الحملة كتب كتاب عصر الملكة إليزابيث لأرستقراط القوم والجمهور ملاعب الخيل .. وفي القرن التاسع عشر كتب كبار الكتاب للمجلات التي تباع بثلاثين ونصف وللطبقات التي تستمتع بالفراغ .. لمن ينبغي أن نكتب ؟ فالمثلث الحديث يمثل نفرا من الناس على جانب من المتنوع لم يسبق له نظير مويركل ضروب الحرية فهناك الصحافة اليومية ، والصحافة الأسبوعية . والصحافة الشهرية ، والجمهور الإنجليزي والجمهور الأمريكي ، والجمهور الذي يقرأ أكثر الكتب انتشارا ، والجمهور ذو الذوق الرفيع ، والجمهور الذي تنسويه الإثارة ومن ثم فإن للكاتب الذي تحركت عواطفه لرأى أول زهرة زعفران في حدائق كنسجتون ، عليه قبل أن يشرع في الكتابة ، أن يختار من بين زحمة المشافين ذلك الصرب من المثلث الذي يلائمه . كل الملائمة . ومن العبث أن يقال له انقص بذلك مهم جميعا . لا تفكر إلا في زهرة الزعفران التي تؤثر بها نفسك ، ذلك لأن الكتابة وسيلة للاتصال بين الكاتب والمثلث . وزهرة الزعفران لا يستوى لها الكمال إلا أن تم المشاركة فيها » (١٦) .

وواضح مما جرى على قلم فرجيسا وولف أن العمل الأدبي

« قال أحد أمراء الموصل ، وكان أرميا ، لأحد ندمائه وكان أدبيا : « ما شر ما نمتحن به الأدب ؟ »

قال النديم وهو ينسم : « فقدان السوق الذي يجعل أدبه قاترا خيرا منه البارد » (١٧)

« دس ، توامر اندوق عند صانع الأدب شرط للإبداع حقيقي ، ولا كان أدبه غير مستطاب المذاق . الأدب البارد مثل الأدب العاتر لا يقع منا موقعا حسنا ، فن باب أولى أن نصوي كشحا عن الأدب العاتر .

« إن عن تأثر طبيعة الأدب بطبيعة منطبه فإن طه حسين يقول في « البحر » بعنوان « زمر »

« قال شهریار ذات يوم لزوجته شهر زاد : ألم تفرقي كلبلة ودعنة ؟

قالت شهر زاد : بلى ! قد قرأته وقرأته

قال شهریار : فلم لم تذهبي في بعض قصصك من الزمر الإشارة مذهب بيدبا الفيلسوف ؟

قالت شهر زاد : لأنك لم تذهب في القماس القصص مذهب دبشليم است . كان يطلب الحكمة يقدى بها قلبه وعقله . فأدى إليه فيلسوفه من ذلك ما أراد ، وكنت هاربا في بحر من اسم فاستنقذت من هذا الفرق عما وجدت من وسائل الإنقاذ ولو أني انتظرت حتى أبرم لإنقاذك أسبابا من الحرير لكان من الممكن أن تذهب بك أمواج الدم ، وأن أتمسك فلا أجد إليك سبيلا » (١٨)

هذه الإيجازات تبشئ بأن الرمز والإشارة لأصحاب النهى وأحسن الطيف ، واللييب بالإشارة بفهم . أما أصحاب العقل المتلبس والحس البدي فلا يمكن أن يجاطبوا إلا على قدر أفهامهم . ودمت لا يكون إلا بالمثل الضموس . ومن ثم يمكن القول إن خلق يقرر منهج صناعة العمل الأدبي . وتقفو هذه النتيجة نتيجة أخرى ، فمنهج صناعة العمل الأدبي جزء لا يتجزأ من صناعة العمل الأدبي ، ومن ثم يمكن القول إن المثلث يسهم أيضا في صنع العمل الأدبي . ولعل التبحر أن تبرا الدهش . ونكتبها منطقتان ، فمن نسرف على أنفسنا حين نطأ أن العمل الأدبي إما أن يسمو من الداخل ، وأن يحكم بمصاوط داخلية صرفة ، مثل طبيعة الجنس الأدبي الذي ينتمى إليه العمل الأدبي ، وذوق المنشئ الخاص ، وأما أن يشكل من الخارج ، وأن يستجيب لعوامل خارجية صرفة ، مثل المناخ السياسي ، والمناخ المعنوي ، وغيرها من العوامل . فالعمل الأدبي يسمو من الداخل ويشكل من الخارج جميعا . وهو حين يشكل من الخارج يتصعب لعوامل كثيرة متدبة مذكرا طرفا منها ، ومذكر منها طرفا آخر غير إليه طه حسين في الحوار بين شهرزاد وشهریار . ومعنى به حظ الخلق من الإدراك ، وقدرته على الاستيعاب . واستعداده الطبيعي للاستجابة إلى لون من ألوان الكتابة الأدبية دون سواه

التيجة التي تخلص إليها من هذه «الإيجراما» هي أن مزاج المتلقى أو وجهة نظره عنصر حاسم في تقرير معنى النص الشعري أو أي نص أدبي ، ولعله أن يكون من المصادر الأساسية للحل في الأحكام الأدبية، وإشاعة كثير من الأعاليط النقدية

كم وجهًا للمتلقى عند طه حسين؟ الجواب : ثلاثة وجوه المتلقى مشارك في صنع العمل الأدبي ، والمتلقى مفسر للنص الأدبي ، والمتلقى قارئًا وناقداً جميعاً . أما أول وجوه المتلقى ، وثانيها ، فقد أدركنا ما يقصده طه حسين بها ، أما الوجه الثالث فإذا عسى أن يقول عنه ؟ يكتب طه حسين في «إيجراما» بعنوان «نقد» :

«قال الطالب الفنى لأستاذه الشيخ : أى قرأ لك أحب إليك !»

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى : هذا الذى يقرأ بعضها . ويتقد ناصحاً ، ويعلم رأى صريحاً ، لا يصانع فيه ، ولا يلتوى به .

قال الطالب الفنى لأستاذه الشيخ : ومن لك بالقارئ الذى يجمع له هذا الخصال ؟

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى : هب إحدى النى التى يقول فيها الشاعر القديم :

مَنْ إِنْ تَكُنْ حَظًا تَكُنْ أَحْسَنَ النَّاسِ
وَلَا فَتَكُنْ عَشِيًّا سَاءَ زَمَانًا رَغَدًا ١٩٨

المتلقى المثالي قارئًا وناقداً أمية تبنى . ولكنها لا تدرك

« وأنى لطف حسين بهذا المتلقى المثالي ، والبيئة الأدبية لا تسمى إلا إلى القرطاس والقلم . ولا يقوم فيها النقد إلا على الهاملة الكادية والمدح الزائف ؟ يقول طه حسين في «إيجراما» بعنوان «تكرم» :

«قال الطالب الفنى لأستاذه الشيخ : كيف يجتمع الصفوة الممتارة من المثقفين لتكرم كاتب بحس الخطأ أكثر مما بحسن الصواب ؟»

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى : لأن هذه الصفوة تكرم اسم شخص تعرفه لا مؤلف كتاب لم تقرأه ١٩٩ .

لقد وظف طه حسين «الإيجراما» ليحلو لنا مرآة لتعوس البشر يكون الإعراض عنها شيئاً من النظر فيها ، ووظف طه حسين «الإيجراما» ليحلو لنا مرآة لأحوال الأدب يكون الإعراض عنها أيضاً شيئاً من النظر فيها . ولكن طه حسين يعتصم مع ذلك بالأمل والرجاء ، تنفوس البشر المربصة لا تمنع عن الشقاء ، ودولة الأدب ، على ما عينا من نقائص ، دولة الخلود وهي أبقى من سطوة أى سلطان .

الذى تقر به عين الكاتب وتتهز له نفسه حين تواتيه ملكة الإبداع التى لأرب مرة هو ممكن أول رهرة وعمران تستهوي عييه في حداثه كسبحون وتحرك وجدانه . وواضح أيضاً أن الكاتب لا يكون حبيراً بصيراً بليلة الحق ، حين يقصرها على نفسه . ويقصرها عن غيره ، فما كتب الكاتب إلا ليقرأ ، والتواصل بين الكاتب والقارئ ضرورة أصيلة في فن الكتابة ، وعلى الكاتب أن يكون أدبى بإقامة التواصل مع قارئه ، والاسترشاد برغائيه حتى يتسنى للقارئ أن يشاركه منعه . لا معدى لنا إذن على شوق إن القارئ يسهم في صنع فن الكتابة . هذا هو المبدأ . لقدنى الذى تقرره مرحبياً وولف . والذى ترى أن طه حسين لم يكن بعيداً عنه كل البعد .

وما أبدى براه طه حسين في صدد تفسير النصوص الأدبية ؟ يتناول طه حسين في إحدى «إيجراماته» نصاً شعرياً يمكن أن يفسر على وجهين . فعلى الوجه الأول يستنى التفسير من داخل النص الشعري ، ومن الغرض الذى قصد إليه الشاعر . وعلى وجه آخر يفرض على النص الشعري تفسير من الخارج لا علاقة له بالنص . ولا يفرضه الشاعر ، وإنما الذى يفرضه هو الشئ . وهذا يدفع إلى أن نخلص إلى حكم نقدي عام ، مبداه أن معنى القصيدة قد لا يكون مرجعاً إلى ما أنتوى شاعر . وإنما إلى ما أنتوى المتلقى . وقد يسر لنا طه حسين السبل إلى الوصول إلى هذا الحكم النقدي العام ، يقول طه حسين في «إيجراما» بعنوان «مثل» :

«قال الطالب الفنى لأستاذه الشيخ : فسر لي هذا المثل العربى القديم

البس لكل حالة لبوسها
إما نعيمها وإما بوسها»

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى : تريد تفسير الجدة أم تفسير آخر ؟

قال الطالب الفنى لأستاذه الشيخ : أريد تفسير الجدة . قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى : فكان حراً كريماً إن أدلت لك نظم الحكم أن تكون حراً كريماً ، وكن عبداً ذليلاً إن اقتضت لك نظم الحياة أن تكون ذليلاً ، واتخذ لنفسك ثوبين : ثوب النعم تلبسه حين يؤذن في الناس بالحرية ، وثوب اليأس تلبسه حين يؤذن في الناس بالرق . وأى الثوبين لبست ، فكان عه راحياً وبه محبوباً .

قال الطالب الفنى لأستاذه الشيخ : فإن أردت تفسير المثل ؟

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى : فكان رجلاً حراً كريماً لا تبطره النعمة ، ولا تفض منه النعمة . وإنك لتعلم أن الذين يحسنون المثل قليلون . ٢٠٠

وعلى صفحات كتاب حنة الشوك ملقى في «إيجراما» طه حسين موسوعة صعبة من التراث الإنساني غربية وشرقية . طه حسين يجمع إلى تراث العرب ممثلا في «الإيجراما» عند اللاتين وفي الرواية وفي التاريخ وفي الفلسفة تراث العرب . ونحن ، في موسوعته الصغيرة هذه ، لانقع من الأدب العربي إلا على جواهره في الشعر والنثر ، ونسمع مثلا إلى المتنبي كما نسمع إلى ابن قتيبة . وليس أوقع في النفس ، ولا أكثر استهواء للقلب من أن يحس المرء أن هذه الموسوعة الصعبة من التراث الإنساني لا يتجرعها كما يتجرع عصص الدواء المر ، وإنما يسبحها كما يسبح الغدق الشهي ، وأن طه حسين قد استبط من هذا الزاد لفكرى الممتع زادا فكريا آخر لا يقل عنه إمتاعا هو «إيجرامته» ، وبدلت صارت الموسوعة الصعبة موسوعتين ، والزاد الفكري زادين .

على أن لنا بعض الملاحظات الهينة على بعض «إيجرامات» طه حسين . حقا إن جلها قصير ، ولكن بعضها ينجح إلى الطول ، وبعضها طويل حقا . ولا أدري كيف يستقيم أن تكون «الإيجراما» طريفة ، في حين أن القصر من مآتها البارزة . وبدون القصر لا يتأتى دورها على الألسنة . وكذلك لوى أن قلة معدودة من هذه «إيجرامات» تكاد تقتصر على المدة وليت ما يكتبه طه حسين بعنوان «روغان» .

قال الطالب الفنى لأستاذه الشيخ . ما أعذب حديث فلان حين يقول ، وما أقل غناؤه حين يعمل .
قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى .
بعطيك من طرف اللسان حلوة
وبروخ منك كما يروخ الثعلب .^(١)

ثم إن قلة معدودة من هذه «الإيجرامات» لا تنهى نهاية مؤثرة في النفس ، فلا يتأتى للحافظة أن تستيقظها ، ولا للسان أن يتداولها ، مستشهدا بها في بعض مواقف الحياة . مثال ذلك ما يكتبه طه حسين بعنوان «كذب» :

قال الطالب الفنى لأستاذه الشيخ : ألا يبطئك هذا الثناء الذى لا يصدقه قائلوه ، ولا سامعوه !
قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى : كلا يا بى ، لأنى أعلم أن الناس أحرار في أن يقيموا حياتهم على الكذب ، ونحن أحرار في أن نعرف ذلك منهم أو ننكره عليهم .^(٢)

عبارة «نحن أحرار في أن نعرف ذلك منهم أو ننكره عليهم» ليس فيها ما يشد السامع أو يستأثر بالاهتمام . وكان خليقا بطه حسين أن يختار لختام «إيجرامته» عبارة كعصا السهم تصب فتصمى ، فلا يفت السامع من تأثيرها ، ولا يمكن إلا أن يمرى بسدها .

ومها يكن من أمر ، فإن هذه الملاحظات لا تنسحب إلا

على قلة محدودة من إيجرامات طه حسين ، وهي أهول من أن تدخل في الاعتار ، ولعلنى لا أكون مصيبا فيها . وأقل ما يقال في امتياز حنة الشوك تفردتها في النثر العربي قديمة وحديثة .

لست من أصحاب الاختصاص في أدب اليونان واللاتين ، ولست من أصحاب الاختصاص في الأدب العربي ، ودراسة من «الإيجراما» عند طه حسين تقتضى أن ينهض بها فريق من الباحثين يضم أصحاب الاختصاص في أدب اليونان واللاتين والأدب العربي جميعا . نحن نريد أن يتوفر أصحاب الاختصاص على وضع تقوم سليم لمدى إسهام طه حسين في «الإيجراما» ، وعلى إنشاء دراسة جديدة لشعر بشر وحيد ومطبخ وأصحابهم في البصرة والكوفة وبعثاد في صوة هذا العصر . وما دعنى إلى إقحام نفسى على طرفي موضوع لست أهلا له إلا الحاجة الملحة إلى أن يرصد ما يلزم بأدبنا العربي من مظاهر التطور ، وأن ثبت ما عسانا أن نمر عليه من وجوه نوره .
فى لم تقع عليها أنظارنا حتى الآن
وثمة اعتبارات أخرى .

طه حسين قد قصى ، والدراسة الموضوعية لأى إنسان لمبدع لا يمكن أن تتم إلا بعد رحيله عن ساحة الحياة ، فحينئذ تتجلى خارطة نتاجه الفنى بكل تصاريفها : قممها وسهولها ، شواحيها ورمالها ، نخسها وفقرها . وهى تتجلى في وصوح تام ، والرؤية من بعيد ، وعواصف النقد قد سكنت ، والخصومات الموقوتة قد زالت . ولا تنبئ إلا الكسفة الصادقة نقد إحقاق للحق ، وبغية وضع كل شيء في نصابه . وأخيرا هناك واجب الوفاء حيال طه حسين الذى أقام الدليل على أن أدبا العرب في عصوره المجدبة كان وما يزال عالميا ، وعطاء إنسانيا عام ، والذى أنفق جهد عمره ، ووظف ثمرة معرفته بثرات العرب وتراث الغرب جميعا كي يراكب حاصر الأدب العربى ماضيه .

كان طه حسين من أولى العزم ، وكان من شواهد عزمه أن كتب السيرة الذاتية بأسلوب العصر الحديث ، وبكته رجم النريين على كتابتها حين اصطنع للرواية ضمير المفرد العائب مكان المفرد المتكلم ، وأنه حل المنظوم حين سعى إلى إنشاء «الإيجراما» ، والعربيون لا يكتبونها إلا شعرا . والرائى عدى أنه قدم لنا آيات من النثر المعنى في حل «إيجرامته» في حنة الشوك . ولعباس محمود العقاد رأى في النثر العربى الحديث خليق بنا أن ندخله في الحصان حين تقدم على إصدار الحكم على «إيجرامات» طه حسين بوصفها من أدب نثر . يقول عباس محمود العقاد في مقال بعنوان «النثر والشعر» بشره في ٩

سبتمبر ١٩٢٧ ، أي قبل صدور جنة الشوك بقراءة ثمانية عشر عاماً

«والحقيقة التي لا تقبل التراجع بين العارفين المتصلين أن الكتابة النثرية في هذا العصر تخطو خطاها الواسعة إلى مدى لم يسبق للعربية به عهد على إطلاق المهود من قديم وحديث؛ وستبلغ هذا المدى لتمشي جبا إلى جنب مع الآداب المنشورة في الأمم الغربية المتقدمة، وتشارك بنصيبها في الثقافة الإنسانية التي يحمل أمانتها المتمدون ، وهي قد بلغت إلى اليوم في بعض الأبواب منزلة تضارع ما عند الغربيين من أمثالها، وتدخل في مصارها برأس مرفوع وأمل وثيق ، ولم تتوان في الأبواب الأخرى عن شأو الغربيين إلا في انتظار العوامل الاجتماعية التي أنشأت بيتنا وبينهم فروقا تناول الأدب والمعيشة والعرف وصائر ما يختلف به الغرب من الشرق، ولا يقتصر على الكتابة والكتاب .» (١٨)

نقد شهد عباس محمود العقاد بأن النثر العربي الحديث يرقى إلى بعض وجوهه إلى القيم الفنية التي بلغها عند الغربيين . وطه حسين ، على أقل تقدير ، واحد من عمدة النثر العربي ، وهو أيضا من نخبة من فلتمسهم من النافرين لتأييد الحكم الذي أصدره العقاد في شأن نثرنا العربي الحديث . ولعل أعلنا بشهادة العقاد ، فإن طه حسين يكون قد حقق كسبا للأدب العربي الحديث على الآداب العالمية . طه حسين ، وإن كان قد طرق

في «الإيجراما» المنشورة نانا من أبواب القول ليس له نظير في النثر عند الغربيين ، فإنه حقق في «الإيجراما» المنشورة القيم العسة الرفعة التي يمتاز بها النثر الفني في الآداب العربية العالمية .

وإن لم نأخذ بشهادة العقاد ، فحسب طه حسين محرا أنه أول من كشف عن وجود من «الإيجراما» في شعر العرب عند بشار وحماة ومطيع وأصحابهم في البصرة والكوفة وبعداد ، وأنه أحيا القديم ، وأنه ربط القديم بالحديث ، وأنه وسع رقعة النثر العربي ، وأنه أمتحن قدرة اللغة العربية على الاستجابة لمن «الإيجراما» ، وأنه جعل من هذا الفن ملتقى للآداب العربي والآداب الغربي ، والعكر الإنساني بعامه .

ولعل أعظم مكارم طه حسين محاولته الجادة انوعية لأن يشت أن اللغة العربية يمكن أن تتسع لصور القول عند الغربيين ، بل أن تحدد فيها ، وأن أدباء العربية قدروا على أن يصنعوا روائع أدبية مثل التي يصنعها أدباء العرب ، وأن الآداب العربي الحديث في مسوره أن يعيد سيرة الأدب العربي القديم ، وأن يرقى إلى مكانته العالية . وأيا كان نصيب هذه المحاكمة من النجاح والتوفيق ، وأصحاب الاختصاص في الأدب المنقرون هم مرجعنا الأول والأخير في الفصل في نتيجتها ، فإنها محاولة تذكر ، وتشكر ، ويثاب عليها صاحبها بأجرل الشء . وحسب طه حسين محرا أنه أراد لأدب أمته في العصر الحديث أن يتسم الدرى العالمية في الأدب

المواش:

(١) ص ٨ - ١٩

(٢) مبي مشكور الدكتور عبد السلام السدي أثناء المؤتمر أن صير المفرد الغالب استخدم مما قبل في كتب السيرة الذاتية العربية القديمة . وبكى الأمر الذي أشير إليه أن طه حسين استخدم صير المفرد الغالب كما يعمل القاصص العربي الحديث . ويوظفه التوظيف نفسه

(٣) ذكر العقاد في أحاشيه التي ديل بها ص ٨ ١ من المصدر المذكور ما يلي (Gaius Valerius Catallus) شاعر لاني ولد في بروننا سنة ٨٤ قبل الميلاد ومات سنة ٥٤ وهو من أكثر شعراء العشي في اللغة اللاتينية ومن أمثال قيس وعروة وجعل وكثير عنتا . ونصيف انه من شعراء «الإيجراما» . وأن طه حسين ذكره أكثر من مرة في جنة الشوك باسم «كانول» وهو الاسم الذي يعرف به في العربية

(٤) المصدر المذكور ص ١٠٨ - ١٠٩

(٥) The Autobiography of Edward Gibbon, ed Bernard Groom. Macmillan, London, 1949, p. 20.

(٦) الأيام ، دار المعارف بمصر ، ١٩٤٤ ، ص ٣

(٧) The Essential James Joyce, ed Harry Levin. Penguin Books Harmondsworth, Middlesex, England, 1967. p 52

(٨) جنة الشوك ، دار المعارف بمصر ، ١٩٢٧ ، ص ١٩

(٩) حديث الأربعة حكا ، ط ٢ ، دار المعارف ، ١٩٤٥ ، ص ١٤

(١٠) حافظ وضوى ، وزارة التربية والتعليم ، ١٩٧٣ ، ص ١٩ - ٢٠

(١١) Selected Essays, Faber & Faber, London, 1945, p. 14.

(١٢) عبد الله بن لقتع - كتاب كلية وجمعة ، أقدم النسخ وأصحبها ، درسها وعظ عليها الدكتور طه حسين بك ، والدكتور عبد الوهاب عزام ، مطبعة المعارف ومكتبا بمصر ، ١٩٤١ ، ص ٧ .

طه حسين وديكارت

عبد الرقييد الصادق محمودي

إلى أي حد وبأي معنى كان طه حسين ديكارثيا؟ مازال هذا السؤال مثارا للجدل ، منذ أن صدر كتاب « في الشعر الجاهلي » ، وأعلن فيه مؤلفه انتسابه لديكارت . وأريد أن أصطح في الأدب هذا المنهج الفلسفي الذي استحدثته « ديكارت » للبحث عن حقائق الأشياء في أول هذا العصر الحديث . والناس جميعا يعلمون أن القاعدة الأساسية لهذا المنهج هي أن يتجرد الباحث من كل شيء يعلمه من قبل ، وأن يستقبل موضوع بحثه بحالي الذهن مما قبل فيه غلوا تاما . فلنصطح هذا المنهج حين نريد أن نتناول أدبا العربي القديم وتاريخه بالبحث والاستقصاء . ولنستقبل هذا الأدب وتاريخه وقد برأنا أنفسنا من كل ما قبل فيها من قبل ... »^(١)

وقد تابع طه حسين في هذا الرأي دون تحفظ كبير من تلامذته وعبيده ، فالدكتورة سهير القلماوي ترى أن منهج طه حسين منهج ديكارثي . وأن طه حسين قد تأثر بفلسفة ديكارت دون شك^(٢) . وقد كتب الدكتور فرانشيسكو جابريللي يقول إن موقف طه حسين من الشعر الجاهلي كان « نعمة لمبادئ ديكارت التي تشبع بها أثناء إقامته في أوروبا »^(٣) . وهناك من الكتاب من يوافق على هذا الرأي موافقة حزبية أو مع شيء من التحفظ ، فهم يرون أن طه حسين تأثر في شك في صحة الشعر الجاهلي بعدة مصادر من بينها ديكارت . وفي هذه الحالة قد تكون مصادر التأثير الأخرى شرقية^(٤) أو استشرافية^(٥) أو غربية^(٦)

كتابخانه مركز اسرارستان
بنیاد وایه بنیاد اسرارستان

أسماء مهم ديكارت ، إذ رأى أولها أن « مذهب ديكارت قريب من المذاهب الإسلامية . وإن صاحب « الشعر الجاهلي » قد حرف هذا المذهب الحاجة في نفسه » . بينما رأى الآخر أن مؤلف هذا الكتاب « لا يفهم ديكارت ولا يحسن تخريج مذهبه

لكن هناك من الكتاب من يكرر تماما علاقة الشك كما مارسه طه حسين بالشك المنهجي لدى ديكارت . فقد حدثنا طه حسين نفسه في مقالة نشرت بعد صدور « في الشعر الجاهلي » بأن شيخه^(٧) عن شيخين من أتباع القدم اتبها بأنه

وجود العالم الخارجي على أسس لا يتطرق إليها الشك (و نظره) (١٧).

أما شك طه حسين كما مارسه في دراسة الشعر الجاهلي ، فهو أقرب إلى الشك الذي يملك نفس صاحبه ويستغرق فكره ، وينتهي به إلى إنكار وجود موضوع البحث إنكاراً . لقد بالغ في تقدير الأسباب التي تدعو إلى الارتياح في صحة الشعر الجاهلي . فهو يرى مثلاً أن الشعر الجاهلي لا يمثل ما كان للعرب قبل الإسلام من حياة دينية وعقلية واقتصادية وسياسية . ثم يحاول أن يبحث عن أي استثناء قد يخرج عن هذا التعميم ويبقى صدقه (١٨) ولم يحظر له أن الشعر على أية حال قد لا يعكس الواقع كما تمكسه المرأة . وهو يرى أن الشعر الجاهلي لا يمثل تعدد اللهجات العربية في العصر الجاهلي . لكن قد يفار في هذا الصدد إن الشعر الجاهلي كان نتاجاً للغة أدبية واحدة ، فرضت نفسها ، برغم تعدد اللهجات ، على الحياة العقلية الاجتماعية لفترة من الزمان (١٩) . ومعنى هذا أن تفكير طه حسين في هذا المجال قد غلبت عليه الاعتبارات السلبية ، فاستسلم للشك وأهمل البحث عن دواعي اليقين . ومن ثم كانت النتيجة التي انتهى إليها سلبية إلى حد بعيد ، وهي : ... أن كثرة المطلقة لها سميتها أدبا جاهلياً ليست من الجاهلية و شيء ، وإنما هي ملحوظة بعد ظهور الإسلام ... ولأنك أدركت أن يبقى من الأدب الجاهلي الصحيح قليل جداً لا يمثل شيئاً ولا يدع على شيء ولا ينبغي الاعتماد عليه في استخراج الصورة الأدبية الصحيحة لهذا العصر الجاهلي (٢٠).

وصحيح أن طه حسين يكتب أحياناً وكأنه معنى بالخرائب الإيجابية من الدراسة . يبدو هذا بصفة خاصة من الأسئلة التي يثيرها في مستهل البحث تحديداً لبرنامج : «أهناك شعر جاهلي؟ فإن كان هناك شعر جاهلي فما السبيل إلى معرفته؟ وما هو؟ وما مقداره؟ وم يختار عن غيره؟» (٢١) لكن هذا الاهتمام الإيجابي بوجود الطائفة موضوع البحث والعناية بتحديد مميزات أساساً ، لا يستمر إلا للحظة عابرة ، ولا ينتقل إلى حيز التطبيق . ذلك أن طه حسين - كما لاحظ بعض خصومه بحق - لم يحل شيئاً من الأسئلة التي أثارها ، فما عدا السؤال الأول : «أهناك شعر جاهلي؟» . ولم يبحث بقية المسائل «فربما انسيب إلى معرفة الشعر الجاهلي ، أو بشرح حقيقته ، أو بفصل مقداره ، أو يأتي على مبرراته» (٢٢).

ويبدو على أية حال أن الشك الديكارتي لا يمكن أن يقفل إلى ميدان كسبها تاريخ الأدب ، ويظل «محبب» بالنسبة الدقيق للكلمة . منهجية الشك الديكارتي ترجع إلى منهج من نظام وتسلسل ، بحيث ينتهي إلى مرحلة اليقين . لكن الطام في هذه الحالة لم يفرسه ديكارت حرصاً ، وإنما هو نابع إلى حد ما من طبيعة موضوعه . لقد شك على سبيل المثال في معارفنا الحسية ، ثم شك في معارفنا الرياضية (٢٣) غير أن هذا الترتيب

المنطقي (٢٤) وقد رد طه حسين على خصميه بأنها لا يجستان لغة ديكارت ولا يعرفان اسمه ولا طعمه (٢٥) ؛ بيد أن هذا الرد لم يحسم القضية لصالحه .

لما زال هناك كتاب من لا يمكن فهمه منهجه الجهل ديكارت يكره العلاقة بين الشك في صحة الشعر الجاهلي والشك الديكارتي أو يقللون من شأنها . من هؤلاء الكتاب الأستاذ محمود أمين العالم . فهو يرى في هذا الصدد رأياً لا يخلو من عموض ، لكن لعلنا نستطيع أن نعيد صياغته على النحو التالي . لقد استخدم طه حسين نوعاً من الشك المنهجي في دراسة الشعر الجاهلي . لكنه لم يكن بالضرورة مدنياً هذا الشك لديكارت ، ذلك أن الشك كما طبقه طه حسين لم يكن إلا حجباً ، وجانباً لثوباً . من نزعة عقلية عامة نزعها طه حسين من أن وضع رسالته عن أبي العلاء . ولعلنا نجد في هذا الاتجاه بعض العام من السمات - كالوصوح والتميز في الحكم والتعمير والتحصيل - ما يقرّب طه حسين من ديكارت (٢٦).

والغريب في هذا الحد أن أحداً من المساهمين فيه لم يحاول أن يدلل على رأيه بالطريقة الوحيدة الممكنة ، وهي أن يقارن بين نوعي الشك كما مورس بالفعل ، وكأن النصوص الديكارتية قد اندثرت وأنه لا سبيل إلى الاطلاع عليها . فإذا أحداً الأمر مأخذ الجد - وهو ما سنفعله في هذه المقالة - استطعنا أن نحسم الحد في هذا الموضوع بصورة نهائية ، وفتحنا للبحث في علاقة عميد الأدب العربي بأبي الفلسفة الحديثة مجالاً يتجاوز مسألة انتداب الشعر الجاهلي ، بل يتجاوز نطاق النقد الأدبي وتاريخ الأدب بصفة عامة

إذا قارنا بين «شك كما مارسه صاحب «الشعر الجاهلي» والشك كما مارسه صاحب «قواعد لمبادئ العقل» و «القول في المنهج» تبين على الفور أن ثمة فرقاً بسيطاً وأساسياً بين نوعي الشك ؛ وهو أن الشك الديكارتي يستهدف معرفة موضوع البحث معرفة تحيط بما هو حواري وبقية فيه ، في حين أن الشك في صحة الشعر الجاهلي يشتم بالذبح السلبي ، وينتهي إلى رواة موضوع البحث أو تلاشي . فقد سمي الشك الديكارتي منهجياً لأنه حل وجه التحديد مجرد أداة بصطنعها العقل تحرية ، ويستعملها وفقاً لترتيب منطقي صارم ، ليستعمل ما يعرفه عن نحو عام من أو على سبيل الطر ، وليكتشف ما يعرفه على نحو واضح لا يتطرق إليه أدنى شك . هو شك قائم على الإرادة ، وليس «ما من حانة نفسية أو تجربة وجودية» (٢٧)

ديكارت إذن يشك في وجود العالم الخارجي ، نظراً لأن حواسنا تخدعنا أحياناً ، ولأننا نتوهم في أحلامنا وجود أشياء ليست قائمة في الواقع ، ولا يرى أن العالم الخارجي غير موحود . وإنما يقرر أن يعتد به كما لو كان غير موجود . أو يقتصر ذلك على سبيل الحدس ويضعه مؤقتة . إلى أن يتبين أسس اليقين في هذا الأمر . ومن هنا كان باستطاعته في نهاية المطاف أن يفهم

حالي الدهن مما قبل فيه حلوا تاما... ؟ لنلاحظ هنا كيف اقتصر طه حسين على جزء من القاعدة . القاعدة تقضي في نصها الكامل بما يلي : « وأن لا أتلقى على الإطلاق شيئا على أنه حق ما لم أتبين بالبداهة أنه كذلك ، بمعنى أن أبذل الجهد في اجتناب التسرع وعدم التثبت بالأحكام السابقة ، وأن لا أدخل في أحكامي إلا ما يتمثل لعقلي في وصوح وتبرير يرول معي كل شك »^(١٠) . ومعنى هذا أن طه حسين قد ركز على الجانب السلبي من القاعدة ، على طرح الأفكار والأحكام السابقة ، وأغفل تلك الحالة الإيجابية التي يؤمن ديكرت بضرورة الانتباه إليها ، وهي حالة من المعرفة الحقة واليقين ، تصبح فيها الأفكار ويتميز . وتكشف فيها لبداهة العقل حقائق الأشياء . ومعنى هذا أيضا أن طه حسين إذ يقدم هذه الصياغة الجزئية السلبية للقاعدة الديكرتية ، ويكتفي من المنهج الديكرتي بجانب الشك المنخفض ، إنما يؤكد خروجه على ديكرت وبعده عنه . ذلك أن المفكر لا يكون ديكرتيا لأنه يشك ، أو لأنه يصرح آراء القدماء أو الأفكار الموروثة ، وإنما يصبح ديكرتيا عندما يستفيض عن هذه الآراء والأفكار بأسس أصلب وأرسخ لمعرفة الأشياء على حقيقتها . وغنى عن الذكر أن ديكرت كان حريصا على أن يميز بصورة صريحة حاسمة بين شكه المنهجي وشك الدين يشكون من أجل الشك^(١١) .

لقد أصاب إذن كل الذين ميزوا الشك كما مارسه طه حسين في كتابه عن الشعر الجاهلي عن الشك الديكرتي ، سواء أكانوا كشيخى الأدب اللذين لم يحسنوا لغة ديكرت ولم يعرفوا اسمه ولا فلسفته ، أم كانوا فلاسفة مؤهلين كعدم . بيد أنهم لم يستطيعوا أن يحسموا القضية لصالحهم ، لأنهم لم يفقدوا أي مقارنة حقيقية بين نوعي الشك . وإنه لمن المؤسف إذن أن يستمر الحداد حول قضية الشك بغير طائل ، وأن نصرف الأنظار عما هو أهم وأحدى . ذلك أن طه حسين لم يكن قط أحد من ديكرت ، منه في نظريته عن انتقال الشعر الجاهلي .

لكي يبحث علاقة طه حسين بديكرت بحثا مجديا ، ينبغي أن نتجاوز موقف طه حسين من الشعر الجاهلي لننظر في إسهامه في الدراسة الأدبية ككل . وفي تحديثه كناقد ومؤرخ للأدب ، وأن نقارن بين ما اعتبره « العالم » نزعته عقيدة لدى طه حسين وبين الطابع العقلي لفلسفة ديكرت . فمن الممكن أن يقال في هذا الصدد إن طه حسين قد نزع في مجال الدراسة الأدبية نزعاً عقلياً شبيهاً بنزع ديكرت العقيدة على صعيد الفلسفة . وإن عميد الأدب العربي قد تأثر على نحو ما بديكرت في هذا المحور

لقد ألمح طه حسين نفسه إلى الطابع العقلي في فلسفة ديكرت عندما أشار إليه بوصفه صاحب ثورة في تاريخ الفلسفة ، أو بوصفه أباً للفلسفة الحديثة^(١٢) . ذلك لأن ديكرت يعتبر صاحب ثورة وأباً للفلسفة الحديثة لأنه أقام

راجع أساساً إلى أن هناك farkاً حقيقياً بين هذين النوعين من المعرفة ، وإلى أن النوع الأول أقل متانة من الشك من النوع الثاني^(١٣) . ومن الأمثلة التي يمكن أن تساق هنا أن ديكرت ، وقد عمم شكه على كل ما يعرف ، وجد في شكه ذاته ما يدل على أنه يعكس ، وعلى أنه من ثم موجود ، كما وجد أن لديه ، وهو الكائن الناقص (المعرض للشك) ، فكرة عن كائن كامل (هو الله) ، يحفظ وجوده ، ويضمن له صدق معارفه . وقد يثور الحداد - وقد ثار بالفعل - حول صحة الخطى التي خطتها ديكرت من فكرة إلى أخرى ، لكن من الواضح أن المفاهيم العقلية ترتبط فيما بينها على أنحاء متعددة ، ويحيل بعضها على البعض بطرق تتدوت بساطة وتعقيدا . وهي وإن كانت لا تشكل سلسلة محكمة الحلقات ، فإنها تكون على الأقل شبكة أو سبيجا من التخيوط المتشعبة . وهذا السبيج هو الذي يعرض عن الباحث في مجال الفلسفة نوعاً من الترتيب أو النظام أو المطلق ، وهو الأساس الذي لكل جهد فلسفي . ولكل مسح في لدراسة الفلسفية . يصدق هذا على الديالكتيك الهيجل كما يصدق على الشك المنهجي لدى ديكرت . وإذا أخرج هذا المنهج من مجاله الحيوي هذا إلى مجال النقد أو تاريخ الأدب أصبح من غير الممكن وصفه بالمنهجية إلا على سبيل التجاوز أو لتشبيه . فلابد لها من الأضداد على الشواهد والروايات ، وهي مادة غير متجانسة لا يمكن أن ترتب ترتيباً طارفاً أو تابعاً لمن داخلها . يستطيع الباحث بطبيعة الحال أن يحصرها ، وأن يوازن بينها ، وأن يرجع بعضها على البعض ، وأن يقص عليها بهذا المعنى نوعاً من الترتيب أو النظام بحيث يتقل مثلاً من بعدها عن الصدق إلى أكثرها رجحاناً وأقربها إلى اليقين . لكن لما كانت المادة في هذه الحالة غير متجانسة وغير مترابطة من داخلها ، فإن الحديث عن « شك منهجي » في هذا المجال لابد أن يطوى على شيء من التساهل والتخلف في تعريف الفكرة .

ولو أن طه حسين قد طعن في بعض الشواهد في ميدان الشعر الجاهلي ليرجع أخرى ، كأن يطعن في نزاهة بعض الرواة ليضع ثقته في البعض الآخر ، ولو أنه قد عني بالأسباب الإيجابية التي تدعو إلى إثبات صحة الشعر الجاهلي في معظمه أو في جزء يعتقد به ، فقدر ما عني بالأسباب السلبية التي تدعو إلى حذر وانتشكك ، ونو أنه قد اهتم بدراسة خواص هذا الشعر ومميزه بقدر ما شغل بموضوع صحته أو انتقاله ، لكان أقرب إلى ديكرت ، وحار وصف شكه بالمنهجية على سبيل التجاوز وتشبيه . ما وقد استسلم للشك ، واهوى إلى نتيجة سلبية إلى حد بعيد . فإن منهجه لا يمكن أن يسبب إلى ديكرت نأى معي من معاني

فقد يقول . إن في رعم طه حسين إنه قد طبق القاعدة الأولى من منهج الديكرتي ، التي تقضي - على حد تعبيره - بأن « يتجرد اندح من كل شيء يخله من قل ، وأن يستعمل بحته

هسته على العقل . لكننا ينبغي أن نحسن تحديد مفهوم « العقل » و « العقلانية » في هذا السياق . كان ديكارت فيلسوفاً عقلياً بمعنىين على الأقل : أولاً لأنه كان يعتقد أن معارفنا الحقيقية ، حتى ما يتعلق بها بالعالم الخارجي ، مستمدة من العقل وحده (دون استعانة بالحواس) ، وأن العقل هو السلطة الوحيدة التي ينبغي الاحتكام إليها في الحكم على أي شيء . ومذهب ديكارت في هذا المجال معارض للتجريبية ، أو الرأي . يناظر بأن جميع معارفنا ترتكز على أساس من الخبرة ، أو على مقدمات تجريبية . غير أن ديكارت لم يكن أنا للفلسفة الحديثة لهذا السبب وحده ، وإنما استحق هذا اللقب لأنه كان عقلياً بمعنى آخر يصوّر فيه المعنى الأول أو يصرّح بذلك أن ديكارت انتزع طريقة في النظر الفلسفي ، تقتضي دراسة الأشياء كما تمثل للعقل أو الذات العارفة . كانت الفلسفة كما انتهت إليه تعني بالأشياء من حيث هي موجودة ، كانت كما رأى أرسطو « علم الوجود بما هو موجود » . أما ديكارت فقد بدأ بدراسة موضوعات الفلسفة التقليدية (الطبيعة ، الله ، النفس) من حيث هي معروفة . فبدلاً من أن يسأل : « بأي معنى توجد لأشياء ؟ » أخذ يسأل : « ما هي أفكارى عن الأشياء ؟ كيف أعرف أنها موجودة ؟ » . وديكارت بهذا المعنى ليس معارضاً للتجريبين ، وإنما هو أب لهم ولتختلف الفلسفة من بعدهم . ذلك أن همه في إحالة الأشياء إلى العقل ، وفي جعل الوجود موضوعاً في مقابل الذات العارفة ، أساساً لجميع مذاهب الفلسفة الحديثة ، سواء كانت عقلية (بالمعنى الأول) أو تجريبية أو مثالية .

ويمكننا بناء على هذا الأساس أن نقول إن طه حسين - وقد أشار إلى ثورة ديكارت ، وأدرك على نحو ما أن هذه الثورة ترجع إلى عقلانية ديكارت - لم يحسن تحديد دور ديكارت ، ولم يحسن اقتفاء أثره في موقفه من الشعر الجاهلي . فلقد عمل تماماً من المعنى الأساسي لمفهوم العقلانية في هذا السياق ، وقصر منه على معناه الأول ، ألا وهو الاحتكام إلى العقل وحده في الحكم على الأشياء ، ثم فسّر هذا الاحتكام تفسيراً سلبياً بحتاً ، فاعتز به رأياً مجرد الشك أو الطعن في الآراء الموروثة . ونجمل كل ذلك في صياغته الجريئة السلبية للقاعدة الأولى في مذهب ديكارت ، وهي القاعدة التي تنطوي ، برغم بساطتها البادية ، على ثورة ديكارت^(٢٢) ، وعلى أساسها العقل بمعنى الذي يبنّى ، وتقدم دليلاً على أبوته للفلسفة الحديثة . ذلك أن القاعدة المذكورة إذ تنص على أنه لا ينبغي التسليم بشيء إلا إذا بدأ للعقل أو لبدايته وأصحا متميزاً ، تنطوي على إحالة الأشياء إلى الذات العارفة (بالمعنى الثاني والأساسي للعقلانية) كما تنطوي على الاحتكام إلى سلطة العقل في الحكم على الأشياء (بالمعنى الأول للعقلانية) . وبذلك خفي على طه حسين لب الثورة الديكارتية التي أدت في بداية العصر الحديث إلى المواجهة بين لوحود والعقل . ورأت في هذه المواجهة تحقيها

لطرفها كليهما ، ففيها ، كما اعتقد ديكارت ، بتحرر العقل وعارس قواه الذاتية ، وبصحة بوره الطبيعي ، فتكشف له حقائق الأشياء .

بيد أن إحالة الأشياء إلى العقل ، أو اتحاد العقل بمحور لدراسة الأشياء ، لم يكن عربياً على تفكير طه حسين في مجال الدراسة الأدبية ككل . حقيقة الأمر أن طه حسين قد حاول أن يحدث في هذا مجال ثورة « عقلية » بمثابة لثورة الديكارتية على صعيد الفلسفة الحديثة . وقد بدأت هذه الثورة قبل أن يطبع على ديكارت ، بدأت - كما أشار « العالم » - في الرسالة التي أعدها عن أبي العلاء المعري (و تجديد ذكرى أبي العلاء) . لكن الدقة تقتضي أن نشير إلى الخطوات التي مهدت لهذه الثورة وحددت طبيعتها . كانت هناك خطوة أولى عندما اقتنع طه حسين ، متأثراً بأستاذه الشيخ مريد بن علي المرصفي ، بأن دراسة الأدب تقتضي الرجوع إلى النصوص الأدبية في مصادرها الأولى بمعزل عن حجب التعميم التقليدي ومثوله وشروحه وحواشيه المراكمة^(٢٣) . ثم كانت خطوة ثانية عندما تعلم طه حسين من أساتذته في الجامعة المصرية أن يدرس النصوص الأدبية في سياقها الواقعي^(٢٤) . وبذلك اكتملت مقومات الثورة « الديكارتية » في مجال الأدب العربي ، فلقد أصبحت النصوص عند طه حسين من بين ظواهر العالم (كما فيه من جغرافيا وتاريخ وممارسة الخ) في مواجهة عقل متحرر من أسر التقليد ، مهيب لممارسة قواه الذاتية ، أو لنقل إن العقل قد أصبح عند طه مسؤولاً عن موضوعاته الأدبية في سياقها الواقعي العام ، وأصبح له أن يكون نافذاً بحق .

إذا كان لديكارت تأثير على هذه الثورة لأدبية ذات لطابع العقل ، فإن تأثيره اقتصر على تعزيز مبدأه طه حسين بمعزل عنه وتعميقه . ولعلنا لا نجاور الصواب إذا قلنا إن طه حسين قد وجد في ديكارت عندما أطلع عليه ما أوحى له بالدور الرئيسي الذي ينبغي أن يصططلع به على مسرح الأدب العربي ، فيحدث فيه ثورة مماثلة للثورة الديكارتية . وإذا صح هذا أمكننا أن نقول إن ديكارت قد ساعد طه حسين في مجال الدراسة الأدبية على تجديد اتجاهه وبلورته وتعميمه . وإذا أردنا مثالا محدداً لتوضيح التأثير الديكارتى في نقد طه حسين ، كان علينا أن ننظر في « مع أبي العلاء في سجنه » ، فهنا اتحد طه حسين من كتب بون فاليري عن « ديجان » (« ديجان ورقص ورمم ») نموذجاً يتخدى . لنلاحظ إذن كيف حرص على الاستشهاد بمبدأ الذي قرر فاليري أن يتبعه في الكتابة عن « ديجان » : « على أن ما يعينى من حياة رجل من الناس شيء آخر غير الأعراس التي تنظر له وليس بمعنى مولد ولا حبه ولا شفاؤه . ولا كل هذه الأشياء التي يمكن أن تلاحظ في حياة الناس ، لأنني لا أريد أن هذا كله أيسر الوصوح المقنع الذي تستبين به قيمته الصحيحة ، والذي يميزه تميزاً عميقاً من الناس جميعاً ومنى »^(٢٥) . من الواضح أننا هنا بإزاء مبدأ مستلهم من ديكارت ، فاليري ، وفقاً لهذا

والنفس والعالم) ، كما أنه ليس من السهل إدراك الاهتمام بموقف الذات من العالم في كتاب يتقدم لقارئه كسيرة ذاتية ، ومجموعة من الذكريات .

في كتاب «التأملات» يظهر النتج الديكارتي ، لا بوصفه مجموعة من القواعد المحددة ، ولكن بوصفه أداة منهجية فعالة في النظر الفلسفي ، أداة تمارس في بناء نسق فلسفي متكامل ، وللوصول إلى اليقين في معرفة موضوعات المسئلة الأولى . لكن البناء يرتكز على محور أساسي ، هو قوله ديكارت الشهيرة «أنا أفكر ، إذن أنا موجود» ، أو ما أصبح يسمى على سبيل الاختصار «الكوجيتو الديكارتي» .

لتأمل إذن كيف يرتكز البناء على محوره .

قرر ديكارت أن يمحس جميع معارفه فيطرح ما كان منه عرضة لأدنى شك حتى ينتهي إذا أمكن إلى شيء لا يمكن الشك فيه . وما كان له أن يستعرض هذه المعارف جميعا ، تلك مهمة لا تنتهي ، فوجه هجومه إلى الأسس والمبادئ التي تقوم عليها معارفه . من هنا شك في صدق معارفه الحسية جميعا ، لأن الحواس تخدعنا في بعض الأحيان ، ولأننا نتوهم في أعلامنا ما ليس واقعا . ورأى بناء على ذلك أنه لا يستطيع أن يؤمن بالأشياء المادية ، بما في ذلك جسمه ذاته . ثم شك في المعارف الرياضية ، لأنه من الممكن - بما رأى - أن يكون هناك شيطان ماهر يغرر به ويورطه في الخطأ حتى في أبسط العمليات الحسابية . وعصم هذا الاقتراض فرأى أن هذه القوة الشريرة قد استعملت كل ما أوتيت من مهارة لتضليله ، اقترض «أن السماء والهواء والأرض والألوان والأشكال وسائر الأشياء الخارجية لاتعتمد أن تكون أوهاما وحيلالات قد نصبها ذلك الشيطان فصاحا لاقتناص سذاجتي في التصديق»^(٣٠) . وتسامل عما إذا كان هناك شيء يمكن أن ينجو من هذا الشك الشامل ، ووجد أن هذا الشيء هو أنه يفكر ، وأنه من ثم موجود ، أو أنه موجود مادام يفكر^(٣١) . فهو مادام يشك ويخطئ ويغرر به لابد موجود من حيث هو مفكر . حتى إذا أثبت وجود نفسه ككائن مفكر على هذا النحو ، شرع بداية من هذه المعرفة اليقينية في إثبات وجود الله بوجود العالم الخارجي ، فرأى أن لديه من بين أفكاره فكرة عن كائن لا مثاء وكامل هو الله ، ورأى أن هذا الكائن لابد أن يكون موجودا ، أولا لأن فكرة الكائن الكامل لا يمكن أن تكون مستفادة من الحواس ، ولا يمكن أن يكون مصدرها الكائن المفكر ، وهو الكائن الناقص لشكه وتعرضه للخطأ ، ولابد إذن أن يكون مصدرها كائن كامل موجود بالفعل ، وثانيا لأن الكائن الكامل لابد أن يكون موجودا بحكم كماله ذاته . ثم استند ديكارت إلى وجود الله لكي يثبت وجود العالم الخارجي ، فرأى أن هذا الكائن الكامل حير طبيعه ، وأنه لا يمكن أن يخدعه أو يضلّه ، وأنه من ثم لا يمكن أن يسمح بأن تكون أفكاره عن الأشياء الجسدية

المدّأ لا يعيه من موضوع بحثه إلا ماهر جوهرى فيه وما هو واضح حقا^(٣٢) ، وما تتحدد به حقيقته وقيمه الصحيحة ، وما يميزه عن سائر الناس بما فيهم فاليرى نفسه . ولا يتسع المجال هنا لتحديد الجهات التي وجدها فاليرى جوهرية في «ديجا» ، ولا لتحديد ما وجدته طه حسين جوهريا في أي العلاء . ويكفي هنا أن ننظر في الطريقة التي اتبعها طه حسين في اكتشاف ماهر جوهرى في موضوع بحثه ، فتلاحظ كيف تتطور الدراسة عبر الفصول الخمسة الأولى لتنتهي في الفصل السادس إلى نقطة درامية حاسمة ، تم فيها مواجهة مباشرة بين الدارس وموضوع الدراسة . وعندئذ يكتب طه حسين وكأنه يجلس بين يدي حكيم امرة وبنلق عنه :

«وأدخلت على الشيخ في حجرة واسعة بعيدة الأرجاء قد جلس هو في صدرها على حصيد لعله أن يكون أقرب إلى البلى منه إلى الحياة ، وبين يديه قلم يكتبون ، وفي الحجرة قوم آخرون كثيرون يسمعون ويعجبون ، ولكنهم لا يقيدون ما يسمعون . وكان صوت الشيخ شاحبا حزينا قد ألقيت عليه مسحة من كآبة ، ولكنه كان في الوقت نفسه ثابتا بمنطق ، بمازج جزبه شيء من الرضا والأمن ، وشيء آخر لا يكاد يحس كأنه يمثل غبطة هائلة ، وبهاجا متواضعا بما أتيج للشيخ من عزة . وكان يمس .»^(٣٣)

هناك إذن تأثير ديكارتي يتمثل في ذلك المدّأ المنع في الدراسة ، كما يتمثل في اقتراض طه حسين أن إدراك ماهر جوهرى لا يتحقق إلا إذا تحققت مع موضوع البحث مواجهة يمارس فيها العقل حريته وقدراته الذاتية . لكن هنا التأثير على وصوحو وأهميته يظل تأثيرا ثانويا . ذلك أن طه حسين قد صطح أسلوب المواجهة في رسالته عن أي العلاء^(٣٤) .

بني الآن أن سلك طريقا جديدة كل الجدة ، فتجاوز محان المدرسة الأدبية بأكمله إلى الجانب الإبداعي من إنتاج طه حسين ، وتناول كتاب «الأيام» على وجه التحديد ، لنكتشف فيه تأثيرا ديكارتيًا أساسيا . هنا نجد مجالاً للدراسة المقارنة الخاصة ، لا أحسب أن أحدا قد ألقت إليه قبل اليوم . وهنا نصرف عن منهج ديكارت في حد ذاته ، لننظر فيه مطبقا في محووث ديكارت المتأهيرة كما ترد في كتاب «التأملات» . وهنا نستطيع أن نكتشف أوضح وأعمق تأثير لديكارت في عصيد الأدب العربي . وأقول «أوضح وأعمق» لأن هذا التأثير برغم ظهوره صراحة في نص «الأيام» - كما سنرى فيما يلي - قد يمر على القارئ دون أن يلتفت إليه . ذلك أن إدراكه يقتضي معرفة بحكمة يسيبة «التأملات» و«بينية «الأيام» ، كما يقتضي وعيا بدرامية الكتاب الأول ، وبالصفة الفلسفية للكتاب الثاني . وليس من السهل تذوق الشاعرية في كتاب يتقدم لقارئه كسلسلة من البراهين المحددة في موضوعات الفلسفة الأولى (الله

صادرة عن عقل آخرى غير هذه الأشياء ، وأنه هو الذى يضمن صدق معارفه عن العالم الخارجى وتطابقها مع الواقع (مادامت واضحة مشيرة) .

«الكوجيتو» يحتل مكانة رئيسية في برهان «التأملات» ، لأنه يمثل نقطة التحول من الشك إلى اليقين ، ومداية الأرض الصلبة في حضم الشك الشامل . فإذا تأملنا قليلا ، تبين أن هذه الأرض ليست صلبة كما تبدو . فالذات المفكرة إذ تحيا لحظة «الكوجيتو» إنما تحيا في ظل ظروف عسية . فهي لا توجد إلا من حيث هي مفكرة ، ولا توجد إلا في قترات التفكير . يضاف إلى ذلك أنها لا تستطيع أن تتميز في تفكيرها بين الصواب والخطأ ، أو بين الحلم والحقيقة . ثم هناك أحيرا ذلك الشيطان المذكر الذى يتصر في تصليلها . وهي توجد إذن في عزلة كاملة حبيسة وعيب بداتها وشكها ، إلى أن نجد منفذا عن طريق ذلك انكاس الكامل الخبر الذى يضمن لها صدق أفكارها أو بعض أفكارها ، ويكفل نجاحها مع الواقع . يقول الدكتور عثمان أمين : ... من دون الله كنت أبقى سجيناً في «الكوجيتو» لا أخرج ، ومن دونه كنت أعرف نفسي ولا أعرف شيئا آخر» (٣) ، بل إن الأمر ليبدو أسوأ من مجرد العزلة لو أضفنا النظر في ذلك «السجن» ، إذ يبدو أن وجود الذات نفسها في ذلك السجن مهدد بالخطر ، قبل ظهور الكائن الخبر أو دون تدخله ؛ لأن فكرة لا تتميز به بين الحلم والحقيقة ، ولا لمان ليس فكر تلك القوة الشريرة ، لا يتضح إلا بوجوده حتى آيل للسقوط في ظلمة الجون والعدم . ومن الممكن إذن أن نبرر الطابع الدرامى في «تأملات» ديكارت بأن سه إلى ذلك النزاع بين قوة الخير واليقيين وقوة الشر والصلاب في موقع «الكوجيتو» ذاته ، وأن نقول إن ذلك الموقع الذى يثبت فيه للذات الواعية وجودها من حيث هي مفكرة هو نفسه الموقع الذى تصح فيه الذات حية نفسها ، وتكاد تتردى منه فيما يشبه الحنون والعدم .

لقد سارع ديكارت بعد أن قرر وجود الذات المفكرة فاهتدى إلى مخرج من العزلة عن طريق فكرة الله ، وهو لم يواجه احتمال المزعمة والتردى . لكننا ، وقد قررنا أن ندرس «الأيام» ، ينبغي ألا نعمل من هذا الاحتمال الكامن في عزلة «الكوجيتو» الديكارتي . ذلك لأن قصة تربية طه حسين كما روينا في «الأيام» ترتكز على نوع من «الكوجيتو» ، نوع من الرعي بالذات معزولة عن العالم الخارجى ، وإن كان الكوجيتو في هذه الحدة ليس خطورة في برهان عقلى وإنما تجربة حية ، ولأن بطل القصة كما صور طه حسين قد واجه في عزلة تلك ، الشعور بأن وجوده أشبه بالعدم .

العزلة التى يحياها بطل «الأيام» مصدرها تلك الآفة التى ابتلى بها في أول صباه ، وقوامها وعى راسخ متردد بأن الظلمة تكنته ، أو بأنه يقف إزاء عالم لا يعرف منه إلا القليل أو القليل الذى لا يكاد يعنى عنه شيئا ، وقد طرح طه حسين مشكلته

الأساسية في الصفحات الأولى من الكتاب ، وجسمها في صورة لانتسى ، هي صورة الضل - بطل الجزء الأول من «الأيام» - إذ يقف حيال سياج من القصب يسد عليه طريقه ولا يستطيع التماذ منه . نلاحظ ما في النص من إشارات إلى «الدنيا» ؛ لأن قصب السياج كان فيما يقول «يمتد من شماله إلى حيث لا يعلم له نهاية» ، وكان يمتد عن يمينه إلى آخر الدنيا من هذه الناحية . وكان آخر الدنيا من هذه الناحية قريبا ، فقد كانت تنهى إلى قناة عرقها حين تقلعت به الس ...» (٣) . ولهذا النص رمزية لا تحصى ، لأنه يدل على أن موضوع القصة الأساسى هو «الدنيا» (٣) ، أو هو وعى بطل القصة بحرمانه منها واتعراه عنها .

والأثر الديكارتي في هذا المشهد الرئيسى واضح لامت للنظر . فالكاتب يورد المشهد بوصفه «ذكرى واضحة لا عيبيل إلى الشك فيها» (٣) . فكان طه حسين أراد أن ينجح في رواية قصته سيج ديكارت ، فيقيمها على أساس من الحقائق الواضحة المتميزة التى لا يتطرق إليها الشك . وهو إذن لا يعنى بكل تفاصيل القصة أو بجميع ذكرياته ، وإنما ينخير منها ما هو جوهرى ويقيم . وهو عندما يطبق هذا المبدأ الديكارتي بصوغ الحقيقة الأساسية في قصته هل نحويقربها من المشكلة الديكارتية الرئيسية في «التأملات» ، يرى أنه لا يعرف من ادبنا شيئا أو لا يكاد يعرف شيئا ، وأن حياته ، أو قصة تربيته إذا شئت بدقة ، لم يكن إلا محاولة للخروج من عزله والعاذ إلى العالم .

كيف تمت هذه المحاولة ؟ يبدو أن بطل «الأيام» قد حاول في بادئ الأمر أن يتخذ من القليل الذى يعرفه عن الدنيا نقطة انطلاق لاقتحامها وللإستزادة منها . لذلك كنا نجد الطفل في ذلك المشهد الافتتاحى من «الأيام» وقد تمكن بالفعل من أن يضح في سياج القصب ثغرة يسمعه وغياله . فهو يقف من السياج مطرقا متفكرا يصيح السمع لإنشاد الشاعر ولأصوات الامتحنان التى يحيطه جمهوره بها (٣) . ثم تتطور القصة بداية من تلك الخطوة الأولى بوصفها شوطا يقطعها الطفل في آفاق مكانية وعقلية دائمة الاتساع . فن كتاب القرية إلى القرية ككل ، فالقاهرة ، فركوب البحر إلى فرنسا ، فباريس . وفي هذا الشوط الذى يمتد من بداية الجزء الأول من «الأيام» إلى عدة فصول من الجزء الثالث يحاول بطل القصة أن يخرج من عزله معتمدا على إرادته ، ويرصف حواسه المتبقية (وخاصة السمع) ، ويشحذ حواسه وغياله ، ويعتمد على الحركة والسفر ، ويحوض بحار العلم لىكى يتعرف العالم ويحتل مكانة كريمة فيه .

فإذا توغلنا في الجزء الثالث من «الأيام» ، وجدنا «البنى مقسم النص بين السعادة المشرقة والشقاء المظلم» (٣) ، ورأب أن هذا «الشقاء المظلم» بدايه في مرحلة يحقق له فيها الاستغفار في حياته الأكاديمية ، وعرف فيها الحب - حب «صاحبة

الصوت «لعدب» . ذلك أنه كان يحمل في نفسه ينبوعا من ينابيع الشقاء لا سبيل إلى أن يعيص أو ينضب إلا يوم يعيص يسوع حياته نفسها ، وهو هذه الآفة التي امتحن بها في أول العبا . شق بها صيبا ، وشق بها في أول الشباب ، وأتاحت له تجاربه بين حين وحين أن يتسلى عبا ، بل أتاحت له أن يقهرها ويقهر ما أثارت أمامه من المصاعب وأنشأت له من المشكلات ، ولكنها كانت تأتي إلا أن تظهر له بين حين وحين أنها أقوى منه وأصعب من عزمه وأصعب مراسا من كل ما يفتق له ذكاؤه من حيلة « (٣٨) » . وعندئذ تذكر أن أزمة الفتى لم تحل ، وأن شعوره بالحزن ما زال قائما مستبدا لم يشعه السمر ولا النجاح الأكاديمي ، وأن ما استطاع أن يعرفه من العالم عن طريق الإرادة والعالم والحركة مازال في نظره قليلا على كثرته ، بحيث لا يكاد يعي عنه شيئا . ماذا حدث إذن للفتى عندما دخل الحب بحياته ؟ ولماذا شعر عندئذ أن آفته مازالت أقوى منه ؟ من المؤلف أن مؤلف الجزء الثالث من « الأيام » قد نحل إلى حد بعيد عن الأسلوب القصصي الذي اتبعه في الجزئين الأول والثاني ، واكتفى بالسرد السريع وبوصف المظاهر على نحو تقريرى مباشر ودون عنابة بالأحداث والمواقف المحددة . غير أنه ليس من الصعب أن نستشف ما حدث بالرجوع من الدقة واليقين . وقد بدا للفتى عندما دخل الحب قلبه أن لا شيء له من حرمانه إلا بأن يتعرف نور الأرض ومصلح السماء وبياض الحليد الذي يعطى هامات الجبال . وأن يعرف العالم هذا المعنى الضارم لا تتحقق أو لا تقرب من التحقيق إلا إذا وقعت معجزة الحب ، عندئذ يصير يعيون من يحب . ذلك لأن الحب يفتح باب الأمل على العالم . الحب يأتي مستملا في شخص آخر ، متجسدا في جسده ، يفرينا بأن نسكن إليه فيتاح لنا عندئذ أن نتفد إلى العالم ونسكن فيه . لا يكاد الحب يلوح في الأفق ، حتى يكشف لنا عن الأفق المترامي من ورائه ، ويومئ لنا أن ندحه ونسقى حريتنا فيه . إنه يجعل من شخص محبوب وجسده دليلا إلى الطيعة وممثلا لها ، يطعننا على زينة الأرض ويعدنا بها عندما يرين لنا أن نصمم إلى الآخر ونفهمه . ولابد إذن أن باب الأمل قد انفتح للفتى عندما خلق صاحبه الصوت بعدد لكن من المؤكد أيضا أنه رأى في الوقت نفسه هزة اليأس تفرقها تحت قدميه ، لما انتمحت له آفاق الأمل اشترق إلا لتربة حلقة اليأس . كان يعلم في قرارة نفسه أن دونه والموز محاربا من المستحيل . يقول المؤلف : « ثم لم يدرك كيف انتهى به الحديث ولكنه سمع نفسه يئن إنيما في صوت أنكره هو قبل أن تذكره هي : أنه يحبها ، ثم سمعها تجيبه بأنها هي لا تحبه . قال : وأي بأس بذلك ؟ إنه لا يريد لحبه صدى ولا جوابا وإنما يحبها وحسب » (٣٩) .

لتجميع إذن أطراف الحديث . لقد قطع بطل « الأيام » شوطا طويلا وهو يعتقد أنه يستطيع التغلب على عزله وحرمانه معتمدا على نفسه ، متسلحا بغيرادته ، مستعلا كل ما أوتي

من ملكات وطاقات ، مفتحا العالم ، فارصا نفسه على مجتمع الناس ، متخذا لنفسه مكانة كريمة فيه عن طريق البوغ في العلم والقصة إلى هذا الحد ليست ديكراتية إلا في طرح المشكلة الأساسية : وعى الذات بنفسها في عزلة عن العلم ، وسعيها إلى تجاوز هذه الوحدة . فإذا بلغنا قصة الحب في المرحلة الباريسية من ذلك الشوط ، وجدنا البطل يكف عن الاعتماد على نفسه ، ويشد حل المشكلة عن طريق معجزة الحب أورضي الآخر . وهنا يقرب طه حسين عاية القرب من ديكرات في طرح المشكلة وفي حلها على السواء . وأنا لنجد في الفصل الخامس عشر من الجزء الثالث من « الأيام » (المرأة التي أبصرت بعينيها) نصا عجيبا أودعه طه حسين شكه فيما يعرفه عن العالم أو يأسه منه ، وبين فيه كيف تجاوز عزلته عن طريق الحب ، مستندا في ذلك عن وعى أودون وعى إلى برهان « التأملات » :

« كان يرى نفسه غريبا أيما كان وحيثما حل ، لا يكاد يفرق في ذلك بين وطنه الذي نشأ فيه ، وبين غيره من الأوطان الأجنبية التي كان يلم بها ، لأن ذلك الحجاب الضيق البغيض الذي هرب بينه وبين الدنيا منذ أول العبا كان محيطا به ، يأخذه من جميع أقطاره في كل مكان ، فكان الناس بالقياس إليه هم الناس الذين يسمع أصواتهم ، ويحس بعض حركاتهم ، ولكنه لا يراهم ولا ينفذ إلى ما وراء هذه الأصوات التي كان يسمعها والحركات التي كان يحسها .

كان غريبا في وطنه ، وكان غريبا في فرنسا ، وكان يرى أن ما يصل إليه من حياة الناس ليس إلا ظواهر لا تكاد تفي شيئا .

وكانت الطبيعة بالقياس إليه كلمة يسمعها ولا يعقلها ، ولا يحقق من أمرها شيئا ، كأنما أخلق من دونه بالقياس إليه باب لا سبيل له إلى التفوذ عنه . كان ينكر الناس وينكر الأشياء . وكان كثيرا ما ينكر نفسه ويشك في وجوده

كانت حياته شيئا غيبيا غيبيا لا يكاد يبلغ نفسه وكان ربما تسامى بين حين وحين عن هذا الشخص الذي كان يحسه مفكرا مضطربا في ضروب من النشاط ما هو ؟ وما عسى أن يكون ؟ وكان ذلك ربما أذهله عن نفسه وقتا يقصر أو يطول ، فإذا تاب إليها أو ثابت إليه أشفق من هذا الدهول وفقر بعقله الظنون . وتسامى أيجاد الناس من الدهول عن أنفسهم مثل ما يجد ، ويحسون من إنكار أنفسهم مثل ما يحس ؟ !

كانت حياته حيرة متصلة كلما خلا إلى نفسه . وكان لا يملك أمره إلا حين كان يتحدث إلى الناس ويسمع لهم أو يتحدث إلى البروس أو يصفي لما كان يقرأ عليه . فأخذ كل هذا يحجب عنه وأخذ يدخل في الحياة كأنه لم يعرفها من قبل ، وكان ذلك

الشخص الحبيب إليه ، الكريم عليه ، هو الذي أخرجه من عزله تلك المنكرة ، فألقى في رفق وفي جهد متصل أيضا ما كان مضروبا بينه وبين الحياة والأحياء والأشياء من الحجب والأسرار .

كان يحدله عن الناس فبقي في روعه أنه يراهم وينفذ إلى أفعالهم .

وكان يحدله عن الطبيعة فيشعر بها شعور من يعرفها من قرب .

كان يحدله عن الشمس حين تملأ الأرض نورا ، وعن الليل حين يملأ الأرض ظلمة ، وعن مصابيح السماء حين ترسل سهامها المضيئة إلى الأرض ، وعن الحبال حين تتخذ من الحليد تبعاتها الناصعة ، وعن الشجر حين ينشر من حوله الظل والروح والجمال ، وعن الأنهار حين تجري عذبة والحدلول حين تسعى رشقة ، وعن غير ذلك من مظاهر الخيال والروعة ومن مظاهر القبح والبشاعة فيمن كان يحيط به من الناس ، وفيما كان يحيط به من الأشياء . (١٠)

لا بد أن ننظر فيها وراء هذه اللغة العاطفية المتفانية قد ظاهرها لتكتشف المنطق الديكارتي الذي يتحكم فيها إلى حد بعيد . يبدأ به حسين بتعريف غربته . ليست غربته ناجمة عن فراق وطنه ، فهو غريب في كل مكان ، وإنما هي العزلة الداجمة عن ذلك الحجاب الصفيق البغيض الذي خيم بينه وبين الدنيا . وهي عزلة في رأيه مطلقة ، لا يخفف منها أنه يسمع أصوات الناس ويحس بعض حركاتهم ، فالقليل الذي يعرفه عن الدنيا لا يعنى هنا عنه شيئا ، ولم يعد يمثل في رأيه نقطة اتصال لاقتحام العالم ، وكل ما يصله من حياة الناس ليس مستوى «ظواهر» لا يجدي إن لم تكن تحجب عنه حقائق الأشياء .

تعريف العزلة على هذا النحو بما ينطوي عليه من شك في كل ما يصفا عن طريق الحواس ، بل كرويا بقرار ديكارت أن يرفض كل ما تنقله الحواس لأنها تخفي أسياها ، أو أن الكل يسمى أن يؤخذ بجريرة البعض . يضاف إلى ذلك أن رأى بطل «الأيام» في أن كل ما يصله عن حياة الناس ليس إلا ظواهر ، يشبه قرار ديكارت عندما اعتبر مدركاته الحسية مجرد «أحوال» من بين أحوال ذاته المنكرة (١١)

طه حسين ينهي إذن إلى نتيجة نشه شك ديكارت في وجود العالم الخارجي : إنه (أي بطل «الأيام» في تلك الحقبة من حياته في باريس) كان «ينكر الناس وينكر الأشياء» . وهنا يصل إلى لحظة «انكوجيتو» ، فينكار الناس والأشياء يعني أنه لم يبق إلا وجود الذات (وما يطرأ عليها من ظواهر أو أفكار) لكننا نلاحظ في هذا الموضع كيف يختلف طه حسين عن ديكارت . فبينما تشكل هذه اللحظة نهاية الشك وبداية اليقين

لدى ديكارت ، نجد لها لدى بطل «الأيام» نقطة انطلاق في مزيد من الشك . فنكار العالم الخارجي وما يترتب عليه من عزلة الذات يستتبع - في رأى هذا الأخير - إنكار وجود الذات بدورها كان كثيرا ما ينكر نفسه ويشك في وجوده .

ومع ذلك فإن الخلاف بين طه حسين وديكارت في هذا الصدد خلاف محدود ، فكل ما هنالك هو أن بطل «الأيام» قد استخرج من موقف العزلة بعض النتائج الهدامة التي أعرض عنها ديكارت . فلقد رأى هذا أن الذات المنكرة تبقى حبيسة عزلتها إلا إذا كان هناك إله كامل غير ، بينما شعر بطل الأيام - عن حق - أن وجود العس المعزولة عرضة للخطر ذاته ، أو أنه وجود أقرب إلى العدم : «كأن حياته شيئا ضئيلا لا يكاد يبلغ نفسه»

والخلاف محدود لسبب آخر ، وهو أن كلا من ديكارت وبطل «الأيام» لا يتصور حلا للأزمة (أي ما كان عميقا) دون قوة خارجية تنفذ الذات من عزلتها وتتوسط بينها وبين العالم الخارجي . فافقه في رأى ديكارت هو الذي يصمن صدق أفكارنا وانطوائها على الواقع ، والحب في رأى بطل «الأيام» هو الذي رفع عنه حجابيه وأزال عزله : كان حديث من يحب ، يشعر أنه يعرف الشمس والليل والسماء والحيات والحدلول ، ويبدأ له عذبة أنه قد تجاوز سياجه بحق ، وكأنه أصبح يعرف الطبيعة بالمعنى الدقيق للكلمة ، وكأنه صار يصير بمعنى من يحب

وهكذا نحل المشكلة حلا ديكارتيًا . وهكذا يتضح أن تأثير ديكارت في طه حسين يتجلى أكثر ما يتجلى في كتاب «الأيام» ، فهو هنا تأثير مباشر وأساسي بقدر ما يساهم في تحديد بنية الكتاب - إذا اعتبرنا أن بنية الكتاب تتحدد بالمشكلة الأساسية في القصة وبطريقة حلها . ويتعبّر آخر بقول إن التأثير الديكارتي يحدد بنية «الأيام» ، لأن القصة تشكل أساسا كتزوع نحو العالم الخارجي لا يصل إلى حافته القصوى إلا بواسطة (الحب) . وصحيح أن طه حسين يجيد في عدد من المواضع عن مسار ديكارت . وقد بينا بعض هذه المواضع وأصب بعضها ، لأن المقام لا يتسع لإجراء تحليل مفصل ، ومقارنة شاملة . ويكفي هنا أن ثبت أن طه حسين ، سواء اتفق مع ديكارت أو خالعه ، يتحرك على أرضية ديكارتية ، ويستخدم برهان «التأملات» وأعبا أو غير واع بما يتفق وعناصره ويكفي هنا أننا خرجنا بالبحث في علاقة صيد الأدب العربي بأبي الفلسفة الحديثة من الإطار الصفيق العقيم الذي ظلت تدور فيه حتى الآن ، وأتينا حددنا لهذا البحث بعض المجالات التي يمكن أن يكون فيها مجديا . ولكي يتأكد كل ذلك ، ينبغي في ختام هذه المقالة أن نشير إلى نص من «الأيام» يثبت على نحو قاطع حضور برهان «التأملات» فيه . فلقد رأينا كيف تحيل ديكارت أن نمة شيطاننا ما كرا يصن في تصليله . والنص الذي نحن

فيصيه ببعض الأذى ، وبشيء عنه كأنه لم يعرض له عكروه ، بعد أن يكون قد أصاب من قلبه موضع الخس الدقيق والشعور الرقيق . وفتح له بابا من أبواب العذاب الخفى الألم^(١٧) .

واضح إذن أن كثيرا من أفكار الجهار الديكارتى وحيله نجد ما يقابلها في « الأيام » ، وأن في هذا الكتاب دراما مشابهة للدراما التي تدور في « التأملات » ، فالكلمات بعرضان - كل بطريقة الخاصة - محاولة تقوم بها الذات لتجرح من عزلتها ، وما تعرض له عندئذ من شد وحدث بين قوى النور وقوى الظلام .

نصدده بين أن يظل « الأيام » كان له بدوره شيطانه الماكر ، ألا وهو آفة البنية . يقول طه حسين

« والغريب من أمره وأمرها (أى الآفة) أنها كانت تؤذيه في دخيلة نفسه وأعماق ضميره . كانت تؤذيه سرا ولا تجاهره بالخصومة والكيد . لم تكن تمنعه من اللقى في الدرس ، ولا من التقدم في التحصيل ، ولا من النجاح في الامتحان حين يعرض له الامتحان ، وإنما كانت أشبه شيء بالشيطان الماكر المسرف في الدهاء ، الذي يكن للإنسان في بعض الأحيان والأثناء بين وقت ووقت ، ويحل له الطريق بمضى فيها أمامه قدما ، لا يلو على شيء ، ثم يخرج له فجأة من مكانه ذلك هنا أو هناك ،

أهوامش :

- (١) « المجموعة الكاملة لمؤلفات الدكتور طه حسين » ، بيروت (والتي مشير إليها هنا بن « مختصر ») نقول « المجموعة الكاملة » ، « المجلد الخامس » ، ص ٦٩ - ٧٠ .
- (٢) « أستاذي طه حسين » (في « طه حسين كما يعرفه كتاب حصره » : « لعل » ، ص ٢٨ .
- (٣) « طه حسين الناقد » (المصدر نفسه) ، ص : ٩٦٩ . لكن لاحظ أن جابر يلقى ينسب هذا الرأي إلى المستشرقين الأوروبيين .
- (٤) « كائن سلام في كتابه عن « طبقات الشعراء » ، انظر أحمد كمال زكي ، « في الشعر المعاصر » ، نظرة أم نظرية » (المصدر نفسه) ، ص : ١٨٢ .
- (٥) كولدكه ومرجبروت . انظر محمد عبد المنعم عجاجي ، « نظرية طه حسين في الشعر المعاصر » (في « طه حسين ونصية الشعر » بحوث ودراسات بإشراف محمد جبروت ، القاهرة : ١٩٧٥) ، ص ٨٧ ومايليها .
- (٦) يرى جابر عصفور في كتابه « المزايا المتطورة » : دراسة في نقد طه حسين ، القاهرة : ١٩٨٣ ، ص ٢٥١ ومايليها ، أن طه حسين في عصره من الانحلال . « بتأثر بمستشرقين بقدر » تأثر نقائذ البحث التاريخي الأوروبي في التراث اليوناني وهو رأي يريده ما قاله طه حسين صراحة في هذا الصدد انظر ما كتبه في رسالة إلى مناجح طاهر سرمد هذا الأخير في كتابه (بالفرنسية) « طه حسين ، نقد الأدبي ومصادره الغربية » .
- Meflah Tahar, Tahar Husayn, sa critique littéraire et ses Sources françaises, Tunis 1976, p. 151.

- (٧) القالة بعنوان « ديكرات » ، وقد جمعت في « من بعد » .
- (٨) « المختصر الكاملة » ، المجلد الثاني عشر ، ص ٢١١ - ٢١٢ .
- (٩) المصدر نفسه ، ص ٢٠٩ وما يليها .
- (١٠) محمد أمين العالم ، « طه حسين مفكرا » (في « طه حسين كما يعرفه كتاب حصره ») ، ص ١٢٨ - ١٢٩ . لكن لا أستطيع أن أقطع بأن صياغتي لرأي المؤلف تطابق ما يعتنه تماما .
- (١١) « حياك ابن » ، ديكرات ، القاهرة ، ١٩٦٠ ، ص ١٢٧ - ١٣١ .
- (١٢) ديكرات بشك في وجود العالم الخارجي بقدر تشهد عليه أحراس ، لكنه - كما سيبي فيما يلي - يعود حيث وجود العالم الخارجي على أساس عقل محض ، وهو أن الله لا يمكن أن يبدعنا فتكون أفكارنا الفرضية للصورة عن العالم الخارجي غير مطابقة للواقع .
- (١٣) انظر شوقي خفيف ، « العصر الحديث » ، القاهرة ، ١٩٧٦ ، ص ١٧١ . حيث يشير المؤلف إلى ما ورد في كتاب « الأصنام » لابن الكلبي من شعر يصور وثبة الخاطيء تصويرا دقيقا .
- (١٤) انظر أحمد كمال زكي ، « المصدر أثبت الذكر » ، ص : ١٨٨ .
- (١٥) « المجموعة الكاملة » ، المجلد الخامس ، ص : ٦٧ .
- (١٦) المصدر نفسه ، ص : ٦٩ .
- (١٧) السيد محمد الحصري حسين ، « نفس كتاب في الشعر المعاصر » ، بيروت (بدون تاريخ) ، ص ١٢ .

- (٢٧) الواقع ان بول فاليري لا يتحدث هنا عن «أبصر للوضوح» كما ترجم طه حسين عنه ، وإنما يتحدث عن «الوضوح الحقيقى» (Clarté réelle) انظر P Valéry oeuvres (ed. la pléiade), Tome II, P. 1167
- (٢٨) «المجموعة الكاملة» : المجلد العاشر ، ص ٣٧٩
- (٢٩) انظر المصدر نفسه ، ص : ١٧٠ ، وانظر كيف يقف طه حسين على دار أبى الملاء بحيرة التمهك ، وكيف «يفضل» هذه الدار ويواجه حكم المعرفة . لكننى متين بهذه الملاحظة للدكتور جابر عصفور في كتابه آتف الذكر ، ص ٢٣٦
- (٣٠) «التأملات» : ص ٨٠
- (٣١) المصدر نفسه ، ص ٩٩
- (٣٢) «ديكارت» : ص : ٢٠٠
- (٣٣) «المجموعة الكاملة» : المجلد الأول ، ص ٨٠
- (٣٤) لاحظ أن الفصلين الأولين من الجزء الأول من «الأبصار» قد خصصا بمسألة عدم تحديد صورة «المدى» كما كانت تبدو للفعل في أبهى الأول من القصة
- (٣٥) «المجموعة الكاملة» : المجلد الأول ، ص ٨
- (٣٦) المصدر نفسه ، ص ٩
- (٣٧) «مصدر» ص ٥٦١
- (٣٨) المصدر نفسه ، ص ص ٥٦١ - ٥٦٢
- (٣٩) المصدر نفسه ، ص ص : ٥٨٣ - ٥٨٤
- (٣٩) المصدر نفسه ، ص ص ٥٨٣ - ٥٨٤
- (٤٠) المصدر نفسه ، ص ص : ٥٩٤ إلى ٥٩٧
- (٤١) «التأملات» : ص ١٠٢ و ص ص : ١٣٩ - ١٣٢
- (٤٢) «المجموعة الكاملة» : المجلد الأول ، ص : ٥٦٢

- (١٨) انظر ديكارت : التأملات في الفلسفة الأولى ، ترجمة عماد أمين ، القاهرة . ١٩٨٠ التأمل الأول
- (١٩) المعارف الرياضية ، هابري ديكارت لا تنظر إلا في أمور بسيطة جدا وعامة جدا ، ولا تعنى «بالوقوف على مبلغ عمق هذه الأمور في الخارج أو عدم عمقها» ، وهى لذلك تمتنع على دواعى الشك مما يتعلق بالمعارف الحسية ، وهى «خطأ الحواس وأوهام الأحلام» ومن هنا يرد ديكارت بإمكانه اللجوء في المعارف الرياضية بأن لتمرص وجود شيخان حيث يعنى في تحليله حتى يوقفه في العدد حتى عندما يجزى أبسط العمليات الرياضية كجمع اثنين وثلاثة أو عد أصلا مخرج ما . (انظر «التأملات» ص : ٧٦ وما يليها)
- (٢٠) ديكارت ، «الخطاب في المنهج» : ترجمة محمود الحصري ، ص ٣٠ - ٣١ (ملا من عهد أمين ، المصدر آتف الذكر ، ص : ٩٥)
- (٢١) انظر عتيان أمير : المصدر نفسه ، ص ١٢٠
- (٢٢) انظر «المجموعة الكاملة» : المجلد الخامس ، ص ٧٠ . والمجلد الثانى عشر ص ٢٠٩
- (٢٣) عماد أمين ، المصدر آتف الذكر ، ص ٩٥
- (٢٤) «محدد ذكرى أبى الملاء» (المجموعة الكاملة : المجلد الأول) ص ص ٣٥١ - ٣٥٥ : وهى الأدب الجاهل : «المجموعة الكاملة» : المجلد الخامس . ص ٩٠
- (٢٥) «المجموعة الكاملة» : المجلد العاشر ، ص : ١٦ وما يليها . وانظر أيضا المجموعة الكاملة : الجزء الخامس ، ص ٩ وما يليها
- (٢٦) «المجموعة الكاملة» : المجلد العاشر ، ص : ٣٢٢



الرومانسية الفرنسية بين الأصل والترجمة في قصص المنفلوطي

نبلى عنان

لقد تعرف القارئ العربي المكر الأوروني من خلال ترجمات كثيرة ، كانت كتابات المنفلوطي ، خصوصا قصصه ، من أشهرها وأكثرها انتشاراً .

ويلاحظ دارسو هذه القصص أنها تعتمد - في الأغلب الأعم - على روايات أغلبها فرنسي ، وتنتمي إلى المدرسة «الرومانسية» ، التي ازدهرت في النصف الأول من القرن التاسع عشر . وعلينا أن نوضح أهم معالم هذه المدرسة الأدبية ، لنتمكن من رصد ما طرأ عليها من تغير ، خصوصا أننا نراه كاتب ، عربي الثقافة ، هو الشيخ مصطفى لطفى المنفلوطي ، اختار أن يقدم ، في النصف الأول من القرن العشرين بعض نماذج من «التأثير» التي لهذه المدرسة .

ويبدو لمؤرخ الأدب أن المدرسة الرومانسية الفرنسية كان لها بشائرها في بعض كتابات «جان - جان روسو» ، أي في منتصف القرن الثامن عشر ، وإن كانت قد عرفت بعد ذلك بأكثر من نصف قرن . وكان لهذه المدرسة - في هذا الوقت - كتابها ومفكروها وفلاسفتها ، بل أيديولوجيتها وسياساتها الخاصة . وكان نجاح رواية «بول وفرجين» الساحق ، لمؤلفها «برناردين دي سان - بيير» ، سنة ١٧٨٨ ، من الإلهامات الأولى ، التي تبنى باحتياج الجمهور إلى فن جديد ، يختلف تماما عما عرفه القراء حتى هذا التاريخ . ولقد قامت ثورة سنة ١٧٨٩ ، وفجرت الكثير من المشاعر والأحاسيس لدى معاصريها ، مثلما غيرت في البنية الاجتماعية والسياسية للبلاد .

كان من أهم أهداف كتابات «شاتوبريان» العودة إلى المشاعر الدينية ، وتمجيد المسيحية ، وتذكير الفرنسيين بماضيهم الخاص ، بمقائيل العال وجماهير الفرنك . ولد كثر أن مفكرى القرن الثامن عشر - الذين ثار «شاتوبريان» على فكرهم - كانوا قد حطوا كل ما للدين وللمسيحية ورحلوا الكنيسة من هبة في كتاباتهم . وكانت الكلاسيكية الإغريقية ، والتاريخ الرومانى القديم ، المصدر الرئيسى لإلهامهم الفنى . وذلك كبر لكتاب «شاتوبريان» عبقورية المسيحية^١ ، كبر لأثر على شباب بات منعطشا لقيم دينية ، رتبط ذكرها بتاريخ وطنه وأهله . محاسة من يتنسى مهم إلى صفة السلاء^٢ . وقد كتب «شاتوبريان» ، من بين ما كتب في هذا الصدد ، قصة آتالا

ومع بداية القرن التاسع عشر ، بدأ الكاتب «شاتوبريان» في تأليف قصص من نوع جديد ، يشر فيها بقيم جديدة ، اعتبرها الجيل الصاعد - جيل ما بعد حكم «نابليون» - المثل الأعلى الذى يبتغى ، فكان «شاتوبريان» بمثابة رائد الجيل الأول من الكتاب «الرومانسيين» .

وتعتبر قصصه ، في وصفها للفرط لطيفة البلاد العربية (مثل عامات شمال القارة الأمريكية مثلا) . امتدادا لوصف «برناردين دي سان - بيير» لأشجار جزيرة «موريس» وحباطها في روايته الشهيرة «بول وفرجين» . وكان «شاتوبريان» - بالمثل - يكمل جهد «سان بيير» في إحيائه العالم بمشاعر العشاق ، ومظاهر الحب العفيف ، في قصص كلها مأس .

سنة ١٨٠٩ ، وقصة أخرى صراج ، سنة ١٨٢٦ (وقد ترجم المخطوطي كتبها)

وقد عبر الشعراء الشبان - بعد « شاتوبريان » - عن ميلاد فكرة « المرء » في المجتمع الجديد ، بالتعبير عشاعر كان منظرو الكلاسيكية يترجمون عن ذكرها ، لإيمانهم بخصوصيتها الشديدة ، ونحرجهم من كشف ذاتيتهم ، في صور قد تكون صفة أو مستثناة ومن المعروف أن ثورة ١٨٤٨ في فرنسا بدأت ، والثورات القومية التي اجتاحت العالم الغربي بعد ذلك ، من نتائج الفكر الاجتماعي والسياسي لهذه المدرسة « الرومانسية » ، تلك التي عرف كل كتابها وشعرائها باهتمامهم الاجتماعي ، وتطبيقاتهم السياسية . ولقد عرفت المدرسة « الرومانسية » - في الأدب - بهذا وأزدهارا ، قبل أن ينحصر حجمها وتظهر الروايات العاطفية الشعبية ، مثل رواية « ألفونس كار » تحت ظلال اليزيرون سنة ١٨٣٢ ، أو غادة الكامبليا « لألكسندر دوما الابن » سنة ١٨٥٢ . ويعرف المسرح أيضا ، في نهاية القرن ، روايات تخرج المشاعر والمواقف الرومانسية ، بما عرف بها من تصرف وعف ، وبما تبقى من غوايب الكلاسيكية بعد تطويرها . ومسرحنا في سبيل التاج ، « الفرنسيون » سنة ١٨٩٥ ، وسبرانو دي بوجرالك « لادمون رومنان » سنة ١٨٩٧ ، من أحسن الأمثلة لما كان عليه الحال في ذلك الوقت .

هذه الروايات التي ذكرناها هي الروايات نفسها التي نقلها المخطوطي إلى قرأه حتى وفاته ، سنة ١٩٢٤ . وقد سبق أن قدم دراسة لهذه الترجمات في محاولة لهم سبب اختيارها ، وما يمكن أن تشرحه لنا من فكر ، كان له بالعمل أثر كبير على قراء العربية . وبكى المخطوطي كان يمثل - أيضا - صورة فريدة للمثقف والمفكر العربي في بداية القرن العشرين . ولذلك وجب علينا دراسة كل ما يمكن معرفته من جواب فكره المتميز . ومن هنا ، جاء اهتمامنا بظاهرة اختياره قصصا تنتمي كلها إلى تيار الفكر الرومانسي . ولهذا ، في ذاته ، دلالة بالطبع . ولكن ثمة دلالة أخرى قد تكون أكثر تعبيراً عما يمكن وراء نشره هذه القصص الرومانسية المختلفة ، إذ قام المخطوطي ، كما هو معروف ، بترجمة هذه القصص بطريقتين ، إحداهما ترجمة شبه واجبة ، كما كان دارجا في عصره ، دون تحريف جوهري لقصته أو تسلسل أحداثها ، مع الحفاظ على اسم المؤلف وعنوان قصته . أما الترجمات الأخرى فقد قام فيها المخطوطي بتصرف كبير ، وصاغها كأنه مؤلف يبي قصة من مسج حياله ، على أساس من فكرة اقتبسها من كاتب آخر ، مما أدى به إلى تغيير الأسماء والأحداث ، بل نهاية الرواية . واكتفى بإرشاد القارئ إلى أصلها العربي ، بإضافة كلمة « مترجمة » على عنوان لا علاقة له بعنوان النص الأصلي . ولناخذ مثلاً قصته « الصحن »^(٢) ، التي عرفت في العالم باسمها الفرنسي ، وهو « عادة الكامبليا » .

ونحتاج التغيرات التي طرأت على النص لخصيص لأصيه إلى قراءة مقارنه مستفيضة جدا ، ودقيقة جدا ، بكل صفحة ، بل لكل سطر وكل كلمة ، في كل من الأصل الفرنسي وترجمته العربية . ولا مجال هنا لشرح مثل هذه المقارنة ، وبك توصل - بعد القيام بهذه المقارنة - إلى بعض النتائج السريعة التي يمكن الاستمادة منها في بحثنا الحالي . وهناك ملاحظات أولية نستطيع ذكرها ، قبل الخوض في تفاصيل التغيرات الجوهرية التي تبنت في دراستنا . ملاحظ - مثلاً - أن مترجمنا - المخطوطي - ترك جانباً كل الصفحات التي تصف - في رواية بول وفرجي ، وقصتي « شاتوبريان » السالف ذكرها - علماً غريباً عن القارئ العربي ، وهو المناخ الاستوائي لخزيرة « موريس » ، والطبيعة المعية بالشلالات والعياب والجبال والبحيرات في أمريكا الشمالية ، كما رآها « شاتوبريان » في أسفاره ، ووصفها في رواياته . كذلك أهمل المخطوطي نقل كل ما يخص وصف حياة المرد الحمر في هذه المناطق ، كما ترك وصف تقديده المهاجرين على نحو ما تتعرفها من خلال قصة غرام « بول وفرجي » . فالمخطوطي لم يهتم أساساً إلا بنقل مشاعر الشخصيات ، وسرد الأحداث التي تتلاعب بمصيرها ، ولا تعرف - مثلاً - من حياة « عادة الكامبليا » إلا ما يخص علاقتها « بأرمان دوغال » . وقد ترك المخطوطي كل ما في قصة « دوما » من وصف حياة الغواني في هذا العصر . وقد للمخطوطي مبرراته في إقصاء هذه الصفحات من ترجمته . وقد سبق^(١) أن رأينا لا يهتم إلا بتصوير قصصه كمي تلائم تركيبة واحدة بعينها . وهناك ظاهرة لافتة - تشد أنظار المدارس في كتابات المخطوطي ، أو ترجماته ، وتتصل بهذا الاهتمام بالمستحيل الذي يقود كل عشاق قصصه إلى موت ، غالباً ما يكون انتحاراً مستتراً . قد تفهم ما أضاعه على النص الأصلي ، ليصل به إلى هذه النتيجة الخنثية البائسة ، تلك التي يحتاج إليها لتكون أحسن في التعبير عن رأيه ومشاعره . ولكن لا يفهم معنى صفحات أخرى جديدة من تأليفه أيضاً ، إذ لا علاقة لهذه الصفحات بهذا الاهتمام « الرومانسي » العاطفي ، المتصل بالحب والعشاق ، ومصيرهم المحتوم .

ومن المهم أن ندرس دلالة هذه الصفحات ، ونقرأها بصفحات أخرى أضاعها المخطوطي إلى النص الأصلي ، وكان فيها مؤلماً ، وليس مترجماً . وقد غير المخطوطي ، وحوز وبدل ، إلى درجة يصعب معها - على غير المتخصص - يعرف قصة « أنا » ، خصوصاً بعد أن حوت هذه القصة على قصة « الشهداء » . ويستحيل الربط بين أخرى صراج ، وذكرى ، المخطوطي ، من أول وهلة . لولا أن المخطوطي نفسه يعترف بأن كلا من العمليين « مترجم » .

وهذا الاعتراف - أو ، بالأحرى ، الإصرار على ألا تنتمي القصة الجديدة إلى رصيده الشخصي « الموضوع » كما يسمى

قصصه - هو الذي يجعلنا نتوقف لندرس ما يضاف إلى النص لأصل من صفحات يكتبها المملوطي بقلمه ، ومحاو ، في الوقت نفسه ، أن يتبرأ منها فيلصقها باسم غير اسمه . قد تكون دلالة الصفحات الزائدة على الأصل ، أو السطور ، مرتبطة بطبيعة فكر المملوطي . ولعله كان يرفض محتواها أو يشعر بحرج إراءه ، فكان يلصقها بعيره ، وكأنه يكتب تحت اسم مستعار . لكن طبيعة الكتابة نفسها تكشف عن صاحبها ، وتم عما أراد أن يخفيه عما

نلاحظ ، أولاً ، أن هناك ثلاثة أنواع من الإضافة : أولاً إصابات وتغييرات طفيفة في التفاصيل ، لا تعبر في الواقع شيئاً من جوهر القصة ، مثلاً حدث - مثلاً - في ترجمة المملوطي من حياة الكاميبي ، أو سيراو دي بوجراك التي أصبحت الشاهر ، إذ كان عليه أن يشرح بعض مواقف قد لا يفهمها قارئ عرقي الثقافة ، أو يبدو أن المترجم يشعر برغ من الحرج ، عندما يواجه تقليد الحياة في باريس القرن السابع عشر ، حيث تدور أحداث رواية الشاهر ، فقرأه يشرح ما يسمح بوجود جمهور على خشبة المسرح أثناء تمثيل رواية مملوطي . هذا لعصر ، فهذا شيء لا يتخيله - طبعاً - من أنباء المسرح في قاهرة القرن العشرين . ولكنه ، في الوقت نفسه ، لم يفهم أحدث لقصة ، إلا إذا عرف كيف يحتفظ الممثل بالمتفرج ، فيتطوع المملوطي المترجم ، ويقدم العذر بأسلوبه الخاص .

والنمط الثاني من الإضافات هو ذلك النوع الذي لا يجد له مبرراً في النص الأصلي ، ولكنه لا يعبر - في الواقع - شيئاً ذا بال في القصة ، كالتغيير الذي طرأ على شخصية القس^(٨) ، في رواية بول وفرجين من جهة ، وما أضافه من سطور على لسان شيخ هرم في أول قصة «الدكرى» من جهة أخرى . وهناك أيضاً الصفحات التي تتحدث فيها «الأميرة بازيليد» مع الحاسوس التركي في رواية في سبيل التاج . ونلاحظ أن هذه السطور الجديدة لا تصيب ، في الواقع ، بعداً جديداً ، يغير من فلسفة القصة ، أو تأثير شخصياتها على الأحداث ، بقدر ما نرى رؤيتنا بفكر المملوطي ، كظاهرة لمنفى خصره ، في موجهة القصة الوطنية وقتذاك . علينا قراءتها حتى نستشف ما وراءها من معان غريبة على النص الأصلي .

وليداً بالخطبة التي كتبها المملوطي ، والتي نشر فيها «الأميرة بازيليد» ما تدور عليه روجها^(٩) ، إنها تعصم - في الوقت نفسه - حقيقة ادعاءات أي غزو عسكري ، وتلقى بكلها درساً في التوعية الوطنية ، على قراء قد تكون مبررات المستعمر «المتمددين» قد خدعهم . وهي تورد الحجة بعد الأخرى ، ثم تصدها ، وتكشف للجاسوس الدكي عن حقيقته بوابه ، وحقيقة استثمار جيوش بلاده للدولة المهرومة . ولا يبرر هذا الدرس الذي أضيف إلى النص الأصلي سوى التأريخ الدقيق لترجمة المملوطي لهذه المسرحية بالذات ، وتأليفه هذه

الكلمات العربية على النص الفرنسي ، وعلى اتجاهه الحقيقي . ولقد ترجمت هذه المسرحية سنة ١٩٢٠ ، وأهداها المملوطي «إلى البطل المصري العظيم سعد زعلول» . وتدور أحداثها بين حاسوس تركي مسلم شرير ، في معركة سلطانه مع قوم مسيحيين من أبطال بصال اللقان ضد العرو العثماني في القرن الرابع عشر . ولتذكر - في هذا السياق - ما كان في مصر - في هذا الوقت - من تصارب نفسي ، حول ما سمي «بالشخصية المصرية» ، ودور «سعد زعلول» «الملاح» ، وما للعائلات التركية من وجود في المجتمع المصري ، بعد الدور الذي لعبته في تاريخ مصر ، العثماني أولاً ، والحدوي بعد ذلك . وليس من السهل - بعد تذكر هذا الجانب التاريخي - أن يقوم الدارس بتقييم موضوع هذه المسرحية الفرنسية ، وقد قدمها قلم مثقف مصري في بداية القرن العشرين ، خصوصاً إذا عرفنا كيف ، ولم ، كتبت في لغتها الأصيلة !

لقد كتبت هذه المسرحية في فرنسا ، في إطار الأدب «الرومانسي» ، واهتمامه بكل ما هو «شرقي» وغريب من جهة ، ومن جهة أخرى ، في إطار التعاطف الفرنسي مع حركات التحرر في البلقان ، وما سمي «محرز المسيحيين» ، عندما أثارت السياسة الغربية ما سمي «قضية الشرق» ، بهدف تفتيت الامبراطورية العثمانية ، ومساعدة حركة إحياء القومية اليونانية القديمة^(١٠) . كتب «فرانسوا كوييه» هذه المسرحية لكي يؤكد ، منذ المشهد الأول ، أن المعركة الدائرة بين الأتراك والبلغاريين ، إنما هي معركة بين «اهلال والصليب»^(١١) .

وما لا شك فيه أن القضية ، كما يطرحها النص الفرنسي ، قضية وطنية ، ولكن ، بما لا شك فيه أيضاً ، أن الوطن في النص الفرنسي تعبير عن الدين ، والدين يأتي في المقدم الأول . أما المملوطي ، فقد أضاف أربع صفحات ، تشرح فيها «بازيليد» للجاسوس التركي ، كيف أن الدين في الواقع خدعة يستعملها العاري المستعمر ، ليستولى على الوطن وحراته ! ومن حق الدارس أن يشاغلها وراء هذا التناقض في فكر المملوطي ، إذ تقوم الشخصية التي نحون في المسرحية ، أي الشخصية نفسها التي تتج عنها كل المآسي التي تحمل بالأبطال والشهداء - تقوم بإلقاء درس في الوطنية ، فتصيح ما للاستعمار التركي - وأي استثمار عسكري - من حقيقة قاسية ترتبط بالاستغلال ، وتخفي تحت ستار الدين ، لتحقيق أغراض سياسية ! ولا ينبغي أن هذه الأميرة هي ، في الوقت ذاته - زوجة الأب التي تصطهد ابن روجها ، البطل الشهيد ، ذلك الذي صيدع حياته وشره ، ثم أطاعها وحب إليه لها وبراها ، طوال هذه الصفحات الأربع - في صورة مختلفة تماماً عما شهدناها عليه في بقية الرواية ، ولا يسعنا إلا احترامها لما تقوله ... وبصور له النص الفرنسي الشهيد نفسه ، وقد وصلت الأميرة في اختطافها وحبانها إلى الدرجة التي تجعل الحاسوس التركي نفسه يبرأ

ويحتقرها ، يجهلها وطمعها ، وهو المتواطئ* معها ، المستفيد من حياتها^(١٣).

هكذا يهتز كيان المسرحية بإضافة المملوطة هذه ، ويتناقض : إذ سبقت القصة على أساس وحدة الدين والوطن من جهة . وعلى فكرة الأميرة الخبيثة الضموج ، التي تهدم كل قيم الخير والشرف من جهة أخرى ! ويتساءل الدارس عن سبب اختيار المملوطة لشخصية الأميرة الشريرة هذه بالذات ، لإلقاء مثل هذا الدرس في الوطنية الناصجة ! وليس في المسرحية - بعد ذلك - شرير سوى الصابط التركي المسلم . ولكن الدين فقد ، في ترجمة المملوطة ، الدور الرئيسي الذي لعبه في النص الفرنسي . وقد حوّل المملوطة بعض كلمات أخرى في الحوار الفرنسي ، فكانت القصة الدبية أن تصح تماما من المسرحية ، بينما برزت القصة الوطنية القومية بصورة أوضح كثيرا مما هي عليه في النص الأصل . ونلاحظ مرة أخرى ، أن القصة لم تتغير في شيء ، مع كل هذا ، على الرغم من إبراز هذا الدور للكفاح الوطني فيها ، على حساب قصة الدين .

وهذا الاتجاه نفسه يبدو جليا لقارئ ترجمة المملوطة لرواية بول وفرجيى وهي بريئة ، في أصلها ، من أي انحياز وطني أو قومي ، إذ ليست المعركة - في هذه الرواية - بين غاز ومقاوم ، ولكن القصة هي قضية فضيلة الإنسان ، بين طبيعة الحياة البرية ، وفساد المدينة المفسدة في باريس القرن الثامن عشر . لقد اتفقنا على المملوطة كلمة الفضيلة عنوانا لترجمته ، كما اهتم بقول عواطف البريبر بول « وفرجيى » في حنة الصبيحة اساهرة لحريّة « موريس » ... وهؤلاء شخصية عربية تظهر لبضعة لحظات ، ولا نراها ثانية ، وهي شخصية النفس التي يقول عنها المملوطة معلقا بقلمه : « وهو رجل من أولئك الدعاة الكذابين الذين تستعين بهم الحكومات الاستعمارية على هروم القلوب الصبيحة وحيازتها ، بلا سعة دم ، ولا إنفاق مال . وسين يكونون دائما في حاشية حكام المستعمرات ليعبئهم على ما هم آخذون بسبيله من الفتح والعرو^(١٤) » . والمريب طبعاً أن النص الفرنسي - المكتوب في نهاية القرن الثامن عشر - لا يفتش إلى مثل هذه الرؤية ، بصورة أو بأخرى ، ولا علاقة له بفكرة ارتباط الدين بالاستعمار ، ناهيك عن أن صورة النفس - في النص - لا علاقة لها بهذه الفكرة العربية عن القصة كتبها^(١٥).

نلاحظ ، إذن ، أن المملوطة بصيف فكرة استعمال درس - أيّا كان - سلاحا للمستعمر في كلتا الروايتين . وهذا الكلام يعتبر تطوراً حديثاً على فكره في كتاباته هذه ، إذ سبق أن قرأنا له في بداية كتاباته وفي العبارات بالذات ، قصة ترجمتها عن « شاتوبريان » (وأصاف إليها الكثير - كما سرى - فيما بعد) هي عكس ذلك تماماً ، إذ أصاف في أول سرد لأحداثها

شخصية لا وجود لها في النص الفرنسي ، ذلك الذي أسماه مؤلفه آخر بي سراج ، وقدم له المملوطة « ترجمة » بعنوان « الذكرى » .

نرى في بداية هذه القصة - وهي بداية قريبة جداً من بداية القصة الفرنسية - شيئا هراما من انحراف المترجم ، يلتقي على آخر ملوك بني الأحمر ، الراحل عن أسبانيا بعد هزمته ، حصنة طويلة يندد فيها بحكمة الذي جعل المسلمين يتحاربون محسروا الدنيا وما عليها . ولا نجد في كلامه ذكرا لكلمة « وطن » - أو « عرب » - ولكن العبارات تزرف على ما أصبح عليه جان المسلمين . فلا وجود للقصة الوطنية ، بقدر ما يوجد بكاء على الأحماد السابقة للمسلمين

ولانغير هذه الإضافة - في الواقع - شيئا في القصة . مثلها في ذلك مثل الإضافتين السابقتين ، وإن كانت قد أضفت بصورة ما من تركيز النص الأصلي على فكرة واحدة ، فكل عنصر من عناصر القصة الفرنسية في خدمة جوهر بعينه ، يصبح بعيد النال . ولكن هذه الإضافات لعبت - في الواقع - دورا آخر ، إذ جعلت النص الفرنسي أقرب إلى القارئ العربي ، ليجد فيه من قضايا المعاصرة ، ما لم يكن موجودا في هذه القصص ، فقد كانت هذه الروايات ، في الأصل ، تدور عن فكر غربي مختلف ، غريب عن كل مشاكلنا الشرقية .

ولكن الموقف يختلف اختلافا كبيرا إذا ما درسنا النمط الثالث من التعميرات التي أجراها المملوطة على النصوص التي ترجمها ، وهي التعميرات التي لا نجد لها أي مبرر تاريخي أو موضوعي أو فني . ولا نجد لها مبررا في تحليل شخصيات القصة الحديثة وسرد الأحداث ، بعد أن تغيرت لتلائم ، في تركيبة بعينها ، رؤية المملوطة الخاصة بعالمه .

لقد حكم - مثلا - بالإعدام على بطل قصة « الشهداء » ، الذي يعيش في القصة الأصلية حتى الشيفوخة ، ويقص على الراوي بنفسه مأساة حياته آنالا . وقتل آخر بي سراج ، بطل « شاتوبريان » الثاني ، الذي عاش باثنا بعد الأحداث التي نقلها المملوطة إلى العربية تحت عنوان « الذكرى » . وكلاهما عاشق وصحية حب يائس ، لما المغزى من جعلها شخصيتين يحاكيان الدين ورجاله ؟ إن هاتين الشخصيتين ، تحديداً ، هما ما احتار المملوطة أن يعبر في الأحداث المرتبطة بها ، ويزيد في أقوالها ، هل نحولت نظر أي قارئ للنص الأصلي للقصتين علينا أن نقوم بمقارنة سريعة لكل من الأصل الفرنسي . وترجمته في كتاب العبرات ، لحصر ما يمكن اعتباره عذرة مهمة لحائب من جوانب فكر المملوطة ، كما يظهر في نقله للقصص الرومانسية الفرنسية

وانقضان من تأليف «شاتوبريان» - الأولى - آتالا -
 نحكي قصة شاب هندي يتم ، يعيش فترة مع فارس آساي
 يحاول إقناعه بقبول حياة المدينة العربية ، واعتناق الدين
 المسيحي . ولكن الشاب يرفض هذه الحياة المنعمة ، على الرغم
 من حبه واحترامه للسيد «لوير» هنا . ويعصل الشاب
 «شاكناس» العودة إلى الحياة البرية الوثنية رغم مخاطرها .
 ويحدث ما كان يتطوره الجميع ، إذ يقع في أسر قبيلة معادية ،
 أحبرب على كل أفراد عائلته من قبل . ونحكم عليه بالحرق .
 عن أن ينفذ الحكم بعد فترة من الزمن . وتعرف عليه «آتالا» ،
 سة رئيس القبيلة ، ويحب كل منها الآخر ، وتهرب معه ليلة
 تنفيذ الحكم ، لتنفذه من الموت . وهي مسيحية ، في جديها
 صليب من الذهب . هو أول ما يراه «شاكناس» في أول لقاء
 بينهما . ويهرب العاشقان . ويحرقان تجارب مريرة ، في وسط
 الصحاري والقبائل ، والحب يجمع بينهما ، والرغبة تختدم في
 هذه الخلوة ، وسط الأخطار الرهيبة التي يجتازها الشابان .
 ولكن نشاء الأقدار ألا يقرب «شاكناس» حبيته ، وكأن سرا
 يحمي عمامها . ويعرف العاشق الهندي ، أثناء هذه الرحلة ، أن
 أم «آتالا» مسيحية ، وأن أباهما في الحقيقة هو الأساي
 «لوير» . ويفقدان من الصباح راحب عجوز اسمه «الأس
 أوبري» ، الذي يدير شبه مستعمرة للهنود المسيحيين
 يعجب «شاكناس» أشد الإعجاب بنظام هذه القرية ،
 وروح الإخاء والمحبة التي تسود حياة هؤلاء المتمدنين
 المسيحيين ، خاصة إذا قارهم بأقربائهم «الوثنيين» . وعند
 عودة «شاكناس» إلى «آتالا» ، بعد رحلته هذه إلى مزرعة
 اليهود ، مع «الأب أوبري» ، يجد حبيته مختصر لقد شربت
 السم حتى لا يقع المخطور وتتزوج . لقد وهنت أمها عذريتها ،
 منذ ميلاده ، للسيدة مريم العذراء . حتى تعيش الطفلة
 ويصرخ «شاكناس» منها الذين المسيحي بقتل حبيته ، فيكون
 رد القس عليه شديدا قبل أن يتحول إلى مواساة هادئة ، وشرح
 مستفيض لحقائق الدين المسيحي ... وذاك في ثمان صفحات ،
 بحر اهدى الشاب - في مابينها - راكما مسلما . لقد
 اعترف - ولا يزال يعترف ، وهو الشيخ الذي يعصى هذه
 الأيام من شبابه - بقوة هذا الدين الذي حول يأسه إلى أمل ،
 وبن بقى على دينه الوثني . ويشرح القس للعنة أنها أخطاء هي
 وأماها ، وأن القس الذي حصر مثل هذا التذركا جاهلا
 بحقيقة الدين ، الذي يحرم مثل هذه الوعود المتطرفة . ولا تنس
 أن هذه القصة ، التي كتبها شاتوبريان سنة ١٨٠٦ ، كانت
 جزءا من مشروعه الكبير ، الذي أسماه عقيدة المسيحية ،
 والذي تضمن الكثير من القصص والأساطير المسيحية ، التي
 كان لها أكبر الأثر على الفكر «الرومانسي» الوليد . لقد رفض
 هذا التيار الناشئ إلهاد آياته ، معكزي وكتاب القرن الثامن
 عشر ، ممن عرفوا بلف «الفلاسفة» ، أي «فلاسفة النوير» .
 وكانت المعركة الكبرى للقرن السابق هدفها محطيم مقومات

الدين المسيحي ورجال كيسته بالذات . وكان أشهر هؤلاء
 المفكرين «فولتير» ، الكاتب الساخر . وجاءت قصة آتالا
 هذه ، وبجانبها الساحق في عصرها ، لتثبت أن جمهور القراء
 كان يريد - حينذاك - تمجيذا للدين ، اختفده في كتابات القرن
 المنصرم .

ويعجب لما فعله المخطوطي بهذه القصة ، التي غير من
 أحداثها وأسمائها «الشهداء» ، فقد جعل من «شاكناس» ،
 الهندي الوثني ، هانا فرنسيا يتيم - أي مسيحيا أصلا . ويسمر
 هذا الشاب إلى الولايات المتحدة ، للبحث عن حاله المهاجر
 منذ سنوات . وقد ترك أمه ، دون أي سند ، في يده . فبيع
 أسيرا في «جزر الجنوب» ، لقبيلة هندية تحتفظ به سنة كاملة ،
 داخل سرداب مظلم تحت الأرض ، يخرج منه لينفذ فيه حكم
 الإعدام . وإذ بغاتة ، ترتدى صليبا ، تظهر له وتنقذه .
 تهرب معه ، وقد أحبا وأحبه بسرعة فائقة . ويكتشف - بعد
 حين - أنها ابنة خاله ، مما يشرح كونها مسيحية ، ولكنها تشتت
 بعد ذلك مباشرة . ويحصر - في هذه اللحظة - «راهب»
 يستمع إلى سر انتحار الفتاة ، وثورة الشاب على الدين الذي
 أمر بهذا الموت ، فتدبر الأم هو الذي يحرم الابنة حق الزواج ،
 بلقي بها إلى الموت يأسا من الحياة . ولا يقول الراهب - في
 نص المخطوطي - كلمة واحدة ، بينا الشاب الفرنسي المسيحي
 يتفجر في عصف غريب ، منها الذين ورجاله ينزل الحبة وتحرم
 الحب ، وقد خلق الله الدنيا ليحب البشر بعضهم بعضا ،
 ويعيشوا سعداء ، بينا رجال الدين يحولون جهالها وانطلاقها إلى
 سجن مثل سجن الدير . ولا يناقش القس ندر الأم بكلمة
 واحدة . ولا وجود لكلام الشاب العربي في النص الفرنسي ،
 ولا وجود لما حدث بعد ذلك ، إذ يموت انبطل في الحظيرة
 ويدفن بجوار حبيته . وستعلق على هذه السطور ، عندما نقارن
 ما أضافه المخطوطي لقصة أخرى للمؤلف نفسه ، وهي قصة
 آخر بني سراج

ونحكي قصة «شاتوبريان» هذه كيف عاد آخر بني سراج
 إلى أرض آياته ، وفي نفسه ما يكتفه ، بحجة زيارة قبور الملوك
 الغرب ، وكان أجداده من أخطر هرسائهم . ونحكي القتي العربي
 المسلم في زى طيب ، يبحث عن أعشاب طيبة في سيب ،
 وتعرف فاتة مسيحية تدله على الطريق الذي يبحث عنه .
 ويقع كلاهما في غرام الآخر ، ويعترف كلاهما بهذا الحب ،
 وكل منهما يأمل أن يعبر الآخر دينه . ويعيش «معها» خطوات
 الصفاء والمرح ، وتعرف مشاهد أسبانيا وأثار العرب الحبيبة .
 ويسمع منها الأغاني ، وقرأ وصفا لرفصات في قصر «دور
 بلايكا» . وتقدم الفتاة «الطبيب» العربي إلى والدها الدوق
 ويرحب الأب الدوق بصفه وقد سره «دوره» وحسن مظهره
 ويعود الشاب مرتين إلى أسبانيا ، وفي كل مرة تتطوره حبيته .
 وكل منهما يعيش على أمل أن يعبر الآخر دينه كي يستطيع

الرواح . ويحضر أخو «دونا بلانكا» ، وهو راهب فارس . معه فارس شاب وسيم ، يرجو تزويجه من أخته . ولكنها ترفض . وتعترف بحبها للشاب المسلم . فيثور الأخ ويبارز الشاب العربي . ويكنى الفارس المسلم بكسر عليه ويرفض قتله . يرفض الفارس العرسى مبارزة الفارس العربي ، إعجاباً بكرمه وبله . فيعرض الفارس الأسباني الراهب يد أخته على العربي اشهم . إذا قبل اعتناق الدين المسيحي . ويكون الإحراء شديداً ، قويا . ولكن ابن أحمد «يكشف صفة أن حبيته من سلالة عائلة «بهار» التي حصر حصيها من أفريقيا مشكراً لى زى طبيب ، للانتقام منها . وتكتشف «دونا بلانكا» وأخوها حقيقة أمر هذا الطبيب المزيف ، فرفض الحية البيلة أن يعكر الفارس المسلم في ترك ديه وغياة أهله بالزواج منها وتأميره بالرحيل ، ويغشى عليها . ويعود «ابن أحمد» ، أخربنى سراج . إلى وطنه حديد أفريقيا ، وتعيش «دونا بلانكا» بدون رواح على ذكراه . وتنتهى القصة بوصف المقبرة التي دفن فيها «ابن أحمد» - بعد عمر طويل - وقد رفض ، هو - أيضاً - أن يتزوج بعد أن حرم من حبيبته ، فكان حقا «آخر بى سراج» . والقصة - على هذا النحو - تمجيد لطبايع فرسان القرون الوسطى ، أيا كان دينهم أو هويتهم . وقد رأينا أنه مبراة بين أربعة من الشباب ، رفض كل منهم التنازل عن إيمانه وإيمانه إلى أهله وتقاليده عشيرته . وقد أحب كل منهم في الآخر الصفات نفسها ، فكان وفاء كل منهم على حساب حياته وسعادته . وقد ترك «ابن أحمد» لحبيته أن تقرر له مصيره . فرفضت أن يكون الفارس الأمير العربي ، سليل آل سراج ، حائلاً لعهده بزواجه منها ، وهي ابنة من قتل جده ، وأن يحون ديه . وهو الذى ترك وطنه أسبانيا مع عائلته للحفاظ على سلامه .

«علاقة هذه القصة بما كتبه المفلوطى بعنوان «الذكرى» ؟ إن الشاب العربي أمير من عائلة بى الأحمر نفسها . والقصة تبدأ عند المفلوطى ، كما بدأت عند «شاتوبريان» ، بذكر اللحظات الأخيرة للملك أبى عبد الله آخر ملوك مرابطة ، قبل تركه شاطئ «أسبانيا» . غير أن كلمة أمه له : «أنت مثل النساء ملكاً مصاعاً ، لم تحافظ عليه مثل الرجال» ، أصبحت عند المفلوطى محاصرة طويلة يلقيها شيخ هرم على الملك البائس . وبعد مرور أربعة وعشرين عاماً على هذه الأحداث ، يعود الأمير سعيد الشاب ، آخر من بقى من بى الأحمر ، إلى أرض الأندلس ، ليكنى على قبور أجداده . فتلقى به انصافاً في حب ابنة رئيس جمعية «العصاة المقدسة» ، تلك التي قامت في وجه الحكومة أخواها طوالاً نطالبها بالحرية الدينية والشخصية لجميع الشعوب المحكومة على اختلاف مدنها وحدها . حتى أعيا رجال الحكومة الأمر . فدمروا إلى رئيسها من قتل غيلة تحت ستار الظلام^(١٢) . وتعيش لعنة يسمه الأب والأم ، وتمرستان ، قبل أن تقابل الأمير

الشاب . ولكن ابن الحاكم الأسباني ، الذى صدته عند أرد الزواج منها ، يثنى بحبها إلى محاكم التعيش . ويقف الأمير المسلم أمام المحكمة التي تطلب منه أن يرى نفسه باعتراف الدين المسيحي ، فيلقى محطبة تنهى بالحكم عليه بالإعدام . ويدفن في قبر على سبق القبر الذى دفن فيه «شاتوبريان» بطل قصته بالخط

ونرجع أهمية قصتي شاتوبريان إلى ما أسهمت به كتابتها في إرساء قواعد المدرسة «الرومانسية» ، في يدته المترو - سبع عشر في فرنسا ، وفي توضيح المفاهيم الجديدة - رؤية حيل مدحه حكم «نابليون»^(١٣) ، فكان تمجيد الدين المسيحي مثلاً في قصة آتالا ، من مظاهر الانحياز الجديد في الفكر المعاصر . المندى الوثني «شاككتاس» يعترف بعظمة هذا الدين حتى آخر الكلمات التي يطقها ، وهو شيخ يرفض علينا معامرات شبابه لقد عرف عظمة هذا الدين عندما رأى محبوبته المتحجرة تموت ، وهي في حالة من السكينة والرضى . بعد أن أطاح بها البأس والضياع . خصوصاً عندما عرفت أن نذر أمها لم يكن في الحقيقة مانعاً لزواجها من حبيبها . وترى كل أحداث القصة إلى التوصل إلى هذه النتيجة ، وهي القوة «المعجزة» (كما يقول «شاككتاس» الوثني) لهذا الدين الذى رأى يحور موصيه «المتوحشين» إلى مرارعين «متدبنين» ومتحجرين ، في القرية التي يديرها «الأب أوربى» ، حسب قوانين دينه المسموح الرحب . وهي «المعجزة» التي أدبت ثورة «شاككتاس» نفسه عندما رأى «آتالا» تموت من أجل نذر ديني . واقتناعه بما قدمه له الراهب المعجور ، فقد أنزل السكينة والرضى على نفسه المخطئة ، بعد أن فقد كل شئ بفقد «آتالا» . وينسب المفلوطى «الأب أوربى» هذا كنية ، وهو الذى ينشأ المكانة الأولى في قصة آتالا منذ ظهوره . فلا يكون من نصيب «الراهب» - عند المفلوطى - غير كلمات قليلة بصورة «كأنه شيخاً جليل المظهر» ... لا يكاد ينطق بغير شجوة . ويكنى المفلوطى احتفظ بروحانية القبائل الهندية ، التي صورها في معاملتها للسجين الأوربى البرى من أى ديب . ولم يترجم المفلوطى كذلك ، أو بقل ، مشهداً واحداً للتأثير الإيجابي للدين المسيحي على هؤلاء الوثنيين ، ولم يتعرض لاعتناق بعضهم لهذا الدين . وهجاء يطلق الصناد الفرسى المسيحي . المهاجر إلى بلاد الوحشة الدانية . في هجوم عيب على الكيسه ورجالها ودينها الذى يحرم الحياة على البشر

ويتحول المندى الوثني «شاككتاس» . إلى بحر راكع خشوعاً وإعجاباً لمعجزة الدين المسيحي - كما رآه على مستوى الفردى والمستوى الجماعى - إلى شاب أوربى مسيحي عند المفلوطى ، يتم بقدر الكيسه ورجالها . ولا يرد عليه الراهب بكلمة واحدة يرى بها الدين بما اتهمه به . وتموت اشباب الفرسى في قصة «الشهداء» ميتة «روميوه» على جثته

مسيحيا وحب نفسه للدفاع عن الصليب ! ويعجب دارس حصاره العرب فحرد تحيل «رابطة مقدسة» قدعو إلى مثل ما يتحله المفلوطي ، في ذلك العصر ، من حرية العقيدة والمساواة في المعاملة ، ولم يظهر هذا المبدأ من أساسه كمفكرة إلا عند مفكرى القرن الثامن عشر (١١).

لقد انتقل المفلوطي بقصة «شاتوبريان» اهدفة ، إلى جو مسرحيات المدرسة الرومانسية التي تضع البلاء الأبرياء تحت رحمة الأشرار الأقوياء ! وقد أحلت هذه التعبيرات ، الفلسفة الفكرية للقصة ، ولم يستطع المفلوطي أن يربط - في الواقع - بين نظرات الشاعر من جهة ، وما يضيفه الإيمان بالدين السمع الكريم ، من سمو ونبل على هذه المشاهد من جهة أخرى ، مع أن هذا ، بالذات ، هو أساس المطلق الرومانسي .

وهذه الرؤية - نظرة الراهب لدين يراه المفلوطي من خلال رجاله ، باطلشا ، منعطشا للسيطرة ، رافعا لحياة - هي الرؤية نفسها التي تبرز ما صرخ به الصان الفرنسي لراهب في قصة الشهداء ، قائلا : «... تلك جرائكم بأرجال الأديان التي تقترهونها على وجه الأرض (...) أنظرون أيها القوم أننا ما حلقتنا في هذه الدنيا إلا لتتقل فيها من ظلمة الرحم إلى ظلمة الدبر ، ومن ظلمة الدبر إلى ظلمة القبر؟...» (١٢) . إنها الاتهامات والخجج التي وجهت إلى «الأديان» من غلاسة التنوير في القرن الثامن عشر . وقد كتب الكثير في أمر هذه الظرة الصارمة للحياة كما كانت تقدمها بعض الطوائف الدينية في هذا الوقت (١٣) . إنها كلمات يعبرها المفلوطي - مرة أخرى - عن فلسفة لا علاقة لها ، أصلا ، بالقصة التي يترجمها ، بل هي نقبض الفكرة التي بنيت عليها قصة آتالا .

ومكندا ، تحولت القصص «الرومانسية» - بعد تعبير أحداثها وما تعنيه في تسلسلها وإضافة الخطب الحديدية عنها - إلى قصص غرام عفيف وبائس ، وقد سلبت مصورها الفسقى الخاص بها ، وبمعصرها .

ولكن الحق يقال إن المفلوطي وإن جعل شخصيته تنهم رجال الدين المسيحي بالنسبة ، فهو ينهم - كما سبق أن أوردنا - «رجال (كل) الأديان» . وهو لا يرفض الدين نفسه ، ولا يذهب إلى حد الإنهادر ، في نقده لمفكر «غلاسة التنوير» . كذلك دمع المفلوطي بمفكرة استعمال الدين المسيحي بوصفه مدخلا للمستعمر في جزيرة «موريس» في رواية القضيعة . ولكن بطله الثاثرين على رجال الدين في كتاب العبرات ، لم يكفرا لحظة واحدة بمفكرة الإيمان نفسها . ومنهم ما يرمى إليه المفلوطي بقراءة هذه الكلمات التي يصورها على لسان عاشق الشهداء صارحا «كتاب الكون يعيب عن كتبكم ،

«جوليت» ، وثيق اتهاماته عاقلة بدمع القارئ ، «لا يشك انقارئ في أن الدين ورجاله يستحقون ما اتهمهم به البطل الشهيد ، وكأنهم يعمون أية سعادة في الحياة ، بل لقد قتلوا - بالفعل - الوطن وحييته في هذه القصة ، عندما حرموا عليها الحب والزواج . أي أن المفلوطي جعل من قصة «شاتكاس» ، التي تمجد الدين المسيحي ورجاله ، قصة تحكم على رجال الدين» بعكس ما قاله «شاتوبريان» تماما .

ونقصة «شاتوبريان» الأخرى - كما أشرنا من قبل - مصموم هادف لعرض بعينه . يتعلق بفلسفة الفكر «الرومانسي» أيضا ، في أول مظهره . ولكن أحداث قصته التي تجمع بين شابين يتحaban بلا أمل ، تتحول مرة أخرى ، بفعل ما يسميه المفلوطي «ترجمة» لها ، إلى قصة لها هدف محض ، بل يكاد يكون على نقبض ما أراده لها مؤلفها الأول «شاتوبريان» . لقد أراد هنا المنظر الأول للمدرسة «الرومانسية» تمجيد قيم الشرف والدين والوطن والحب السامي ، بفعل هذه القيم نفسها : ولذلك رأينا «دونا بلانكا» نفسها ترفض أن يكون حبيبها وطنه ودينه ، في سبيل سعادتها . ويتحول هذا الجو من المثالية والإيمان المطلق بقيم الشرف والنبل والوفاء ، بلدين والوطن والحيية . إلى خيانة عاشق عيور ، يزعج بعينه المسلم إلى محكم التفتيش . ولا ذكر لهذا المحاكم في القصة الأصيلة . وسمع مراصة مسلم ، يجبر جهرا على تغيير دينه ، ويكون الاتهام واضحا صريحا «في رأي كتابهم» كتبكم ، وفي أي عهد من عهود أنبيائكم ورسلكم ، أن سفك الدم عقاب الذين لا يؤمنون بآلاتكم ، ولا يديبون بديكم؟» . وفي كلمات الأمير المسلم هذه - وما يتبعها من سطور - اتهام صارخ لرجال الدين المسيحي بالنظر والاشتداد ، إلى درجة سفك الدماء . وقد انتهت المفاخرة بأن «أمر أن يساق إلى ساحة الموت التي هلك فيها من قبله عشرة آلاف من المسلمين قتلا أو حرقا» ، فأصبحت هذه القصة كأنها من تأليف أحد «غلاسة التنوير» في القرن الثامن عشر . أو كأنها مثل من الأمثلة التي أدرجها «فولتير» في تاريخه لحضارة الغرب (١٤) ، وكان سردا لسلسلة المجازر التي أدى إليها التعصب الديني ، وسيطرة رجال الكنيسة وطمشهم . وقد حول ذلك قصة آخر بني سراج لـ «شاتوبريان» إلى نقبضها تماما ، فقد قرأه عنده أن الفارس الراهب المسيحي يمرض أخته زوجا على الأمير العربي إذا قبل اعتناق الدين المسيحي ، وعاشقها الفرنسي المسيحي يرفض اروج منها حتى لا يجرح مشاعر الفارس المسلم . وقد حل محلها ، في الترجمة العربية ، هذا الشرير العير الحسيس ، الذي يشي بالشباب العربي ، وينهم «بإعراء فتاة مسيحية بترك دينها ، وهي عندهم أقطع الجرائم وأهولها» (١٥) . وقد أصاب المفلوطي إلى شخصية هذه السيلة الأساسية المسيحية بهذا جديدا ، يجعلها أنة مناضل في سبيل حرية العقيدة . وكان أنحوها ، في النص الأصل ، فارسا

لا يجد في تحطها بين القيم الموروثة من الثقافة العربية ، وما يعرض عليها من معائن الحصار العربية ، سوى الانتحار نتيجة لتزقها الوجداني . فإذا بقي لها ولقراء المملوطة ؟ إن المملوطة نفسها يرشدنا إلى الحل .

لقد صحح فكره ، مرة أخرى ، بلبسته هذه ، التي نجده يحق بها أفكاره تحت اسم مؤلف آخر . والفارئ لا يعرف ما للنص الأصلي من نصيب محدود في « الترجمة » المقدمة إليه ، ولا يعرف - مثلاً - أن الشخصية الشريرة الوحيدة ، في كل ما ترجمه المملوطة ، قد تحولت عنده ، وبسبب قسمة هر ، إلى شبه قديسة !

إنها الأميرة « نازيليد » الخائنة الخفية في مسرحية « فرنسواكوبيه » ، في سيل التاج ، تلك التي تحولت - عند المملوطة ، إلى داعية للتحرر القومي . فأصبحت بضعة تصفيع الاستعمار وتنادي بكرامة الإنسان الحر في وطنه المستقل . كل هذا لأنها أكدت أنها لا تحون إلا بلاد زوجها ، أما وصفا الحقيق ، « ديرطة » ، فلا يمكن أن تتجبل خيائنه يوما . وبو كان حتى عرش أجدادها الأباطرة ثمنا لحياتها . وكان هذه الجملة التي قالتها زوجة الأمير اللقاني ، قد طهرتها في نظر المملوطة من خطيئتها الشنعاء ، فأصبحت في ترجمته ، لا عتازها بوطنها ، شبه قديسة للوطنية الحقة .

ولكن ، ألم تكن هذه القومية المتعصبة لمواطنيها ، من أهم ما أنتجه الفكر الرومانسي في القرن التاسع عشر ؟

على المدارس أن يبحث عن المظهر الأدبي لبزوغ هذه المعركة الجديدة على المجتمع العربي المسلم ، بعد أن وجد نفسه حرا طليقا بانفصاله عن الحاكم العثماني .. المسلم .

وآيات الله تعينا عن آياتكم ، وأنشيد الطبيعة ومعانيها تغنيا عن أنشيدكم ونغماتكم (..) ذلك أمر الله الذي نسمعه ولا نسمع أمراً سواه (٣١) . هذا الكلام الذي يضعه المملوطة بدل دفاع « الأب ويرى » عن الدين المسيحي ورجالها في آثالا يذكرنا بما نصمته قصة بول وفرجين من نظرة إلى الدين ورجالها .

إن « برناردين دي سان بير » لم يصور لنا من رجال الكنيسة إلا هذا النفس الذي لا يراه إلا ماصحا « فرجين » بالسفر إلى باريس . ولكن القصة كلها ابتال إلى الله ، حائق النعم الطبيعية التي يعم بها كل سكان الحرية النائية . وهذا الإيمان الذي يشله « سان - بير » يمثل التيار الآخر ، الذي صاحب إلحاد « غلاسغو التوير » في القرن الثامن عشر ، من عقيدة متحررة من قيود الكنيسة ومفوسها ، وهو ماسي بلدين « جان جاك روسو » . وقد رفضت الكنائس كما رفضت إيمان « فولتير » بدس بلاسوسة (٣٢) . مماذا ينهي مسلم مثل الشيخ مصطفى لطفى المملوطة إلى هذا الهجوم العنيف على رجال الدين ، ولا كهوت أصلا في دينه ؟

بكعبنا - حانيا - ملاحظة الآتي :

إن كل الأفكار التي نجدتها فيها أضاعه المملوطة إلى النص الفرنسي متأثرة بمشاكل فكر ما قبل ثورة ١٧٨٩ الفرنسية وقد مرح المملوطة هذا الفكر في قصص كتبت معبرة أمثالها عن مشاكل الإنسان الفرنسي بعد حكم « نابليون » ، فكانت في الترجمة العربية خبطا هريدا لفلسفة رفضت المشاعر الرومانسية ، ولكن هربها في قوالب صنعت لتعجب هذه المشاعر ! وكان المزج بين فكر القرن الثامن عشر ومشاعر القرن التاسع عشر ، مما يبرز ويؤيد من بليلة شخصيات قصص المملوطة وصنعها في الوقت نفسه ، تلك الشخصيات التي

الهوامش

(١) سنة ١٨٠٢

Charaudeau. Le Genre du Romanisme 1802

(٢) يلاحظ المدارس أن أكبر وأشهر شعراء القومية « الرومانسية » من البلاد - مثلهما - « سانويريال » نفسه . ولقد ذكر « لامارتين » و « هوجو » و « هيج » و « موسيه » و « ماسيه » و « فيجي » و « لافي »

(٣) يرجع إلى « مائيس المملوطة في قصصه » في مجلة فصول (الرواية وفن القصص) - العدد الثاني - العدد الثاني - يناير فبراير - مارس ١٩٨٢ ومغربي ، أوروبا ، في قصص المملوطة . تحت الصبح

(٤) مشرب مع مجموعة قصص مغربي في كتاب القصص ، سنة ١٩٧٧

(٥) ثم لاشك فيه ثم مثل هذه المقامه ، ودراسة شعيرات التي صارت عن التحصيل - مكتوب احسن سجل - كما ان يذكر فيه منتف مثل المملوطة في هذا المقام - هذه مظهر معين من احصاء العرب - ورشته في بلده - و قد تصور « مغربه » تتحولها إلى مواقف اخرى تقيدها مجتمع هذا العصر - ثم بشكل قصوده الحب الامية للإنسان وتوجيه الاحياء على انفسه - صدور ذلك في طابع القرب - المشرق في مصر

(٦) يرجع إلى دراسة الساجدة

(٧) إن هذا الشرح يدور على أن المملوطة كان جعلها تعبد مسرح العربي في هذا العصر - إذ كان: للسلا مفاعيل على غنى مسرح نفسه - بيناهم حتى هذا الموجد - على أن مارس - يمكن ما لم تكن حاصه - مسرح في هذا الوقت - و - أضاف - و - صبروا في التحصيل - العرب - سنة في حبه او مشهور

و قصص القرن الثامن عشر : حيث رآه لاهم سوى يستلوا الدنيا ومصالح
الاعياء . في آثار حصنة المفكرين

(١٥) قصة «الدكرى» . في كتاب الميراث طبعة دار الثقافة بيروت ص ١٢

(١٦) بعد أن اهتز كيان المجتمع ، بما حدث من عظيم الأمور بعد أطاح بوره
١٧٨٩ مكنية كانت تسيطر على البلاد . نظام إقطاعي وسيحي يمتد إلى نهاية
عشر قرنا . ولتصور ما صاحب هذا الزوال من تحولات في الكيان الاجتماعي
وحسين القيم القديمة . فكان البحث عن القيمة الوحيدة التي تربط أسباب
بالفوضى . وكان «ديوب» الذي أطاح بالمفكرين ، كما أطاح المنوره من قبله
بصيه البلاد . ولم يزل للجيل جديد . بعد أن أسقطت امره إلى سخرت الذي
سيطر على كل الفع وكل المقادير . إلا العن بالقيمة الوحيدة التي تعومعوه . أي
«عشر دسوى» . وهي القعدة إلى دين الآباء المسيحية

(١٧) قصة «الدكرى» في كتاب الميراث ص ١٩

(١٨) في مؤلفه الشهير

Voltaire: L'Essai sur les moeurs.

(١٩) الميراث . ص ١٨

(٢٠) كان التصيق القاموي هذه الفكرة من أهم إنجازات الثورة في نهاية القرن الثامن
عشر

(٢١) «الشهادة» في كتاب الميراث ص ٣٥

(٢٢) ومن أشهر ما كتب من روايات في هذا الشأن رواية الراهبة «ديبروه»

Siderot, La religieuse.

(٢٣) «الشهادة» في الميراث . ص : ٣٧

(٢٤) وكان هذا الرخص لوجود «رجال دين» وه قساوسة من أنساب إعجاب وفولثير
بالاسلام

(٨) حوله المترجم إلى أنما للاستعمار ، وكانت الفكرة مسيطرة عليه إلى درجة جعلته
يصح كلمة «الاستعمار الأوروبي» عنوانا لأحد أصول ترجمته ١

(٩) نفس «لأمر» . في رواية في سبل التاج

(١٠) ولد بعد الشاعر الإخيرى «بارون» Barun ، صحنه هذه الوجه للمطالعة مع
النفاسين . فقد سافر ليحارب معهم . ولقى حصه هناك

(١١) نرجع إلى مشهد الأول من الفصل الأول من مسرحية :

François Coppée, Pour la Couronne, Paris, Alphonse Lemerre.

éditeur s. d

ويقول أحد الجند . شارحا الموقف في الصفحة الثانية

Par là C'est le Couronne; par ses etes la Cour.

(١٢) وتذكر . مرة أخرى . ما كان للترك من مكانة في مصر . عندما ترجم
لنصوص هذه المسرحية . ولندكر أن «الأميرة بازيليد» (روضة الأب المسيحية
التي بيعت ومن زوجها إلى الناري التركي المسلم) ظا بالفعل ، مكانة الأم بالنسبة
للنجل . الأمير الشاب . الذي يصحى بنهاته وشره من نجل وطن . والتداعى
بين الوص والدين والأم والأب ... وروضة الأب . من الأبعاد التي تنكر
دراسها في هذه المسرحية . وقد راد الأمور تطبيقا . تحول «بازيليد» الخاتمة إلى
بطلة في هذا المشهد بالذات بقم النصوص . ويثير ذلك الكثير من الاسته .
ويصعب إلى الشخصية . وإلى المسرحية أمعا جديدة . معنى الدارس باياع مع
الدراسات النفسية للنصوص الأدبية في تناوفا . ولنا بعدد هذه الدراسات في
هناك . وبكمنا الإشارة إلى القضية وإلى ما يمكن أن يكون . لما بعد حرواسة في
إطار دراسة «الشخصية المصرية» سنة ١٩٢٥ من خلال للنصوص .

(١٣) أرجع إلى فصل «الرباع» من رواية القضية فو پول ولرجينى ،

(١٤) نفس هذه درناريس دي سان بيير . صورة عادية جدا لفتت . رجل الكنية



الحكاية والواقع

مقارنته بين الحكايات الشعبية المصرية والفرنسية غراء حسين مهنا

الحكاية هي ذاكرة قديمة نحن إلى الواقع - وجل العناصر المكونة لها تعود - بصورة أو بآخر - إلى حثث ما قديم ، وتصلق بالثقافة والدين والعادات .

والحكاية تمثل ذكريات طفولة البشرية - « كان ياما كان » ، يذكروا به « ماضي الطفولة » ، هذا الوقت - المصور خارج الزمن ، الذي يترك لنا انطبعا قديما بالخلود ^(١) .

إن مشكلة العلاقة بين الحكاية والواقع ليست بسيطة ، فالحكاية حدثت في حياة الشعوب قبل أن تنتهي إلى التقليد الشعبي .

وكل إنسان ينمي أن يعيش بفتح مغامرات ، ويواجه محارب ، ويوزر العالم الآخر وهو يستطيع أن يعرف كل هذا عن طريق خياله ، عندما يستمع إلى حكاية ما ، فالحكاية تبعث السرور في نفوسنا من خلال الإثارة التي تسببها خيالنا

والانصراف ، ونحطم العدو ، والحب ، ونحقق الرغبة ، كلها تعبر عن أمنيات كل واحد منا ، والحكاية تهدف إلى التخلص من كل الضغوط ، دون الاكتفاء باقتراح أساليب حل المشكلة ، فهي توحى بأن هناك حلا سعيداً « سينحقق » ^(٢) .

إن الحكاية مبنية على أفكار أساسية للإنسان ، فهي تنمى المشاكل الإنسانية في أشكال مضمرة ، وتكشف حقائق عن النزاع البشري والإنسان نفسه ، مثل كراهية زوجة الأب لأبناء زوجها ، وغيرة الأخوة أو الأخوات ، أو الرغبة في إجاب طفل هذه المشاكل التي تنمىها هي مشاكل عادية ، ولكنها تعطي حلولاً خيالية ، « فالحكاية إذن لا تحاط بسحب من الخيال إلا لتعبر عن حلولها في الواقع » ^(٣) .

عن اليهود - وهم أيضاً مشكلة برعية في ندية الحياة عندما تُحرم « وعاشوا في سعادة دئمة » أو « وعاشوا في تائب وبنات » ، وحلمو صبيان وبنات »

تأخذ الحكاية المذمومات الداعية بحدية ، صلا عن الأحرار التي حد أصوات في عرائزها ، الدائنة الرغبة في أن تكون موضع حب ، وحب الحياة ، والخوف من الموت ، والرغبة في المعرفة والكشف

تسافر وهي طائرة . وهذا تصوير للسمو والحرية . وعند باشلار Bachelard يغدو الخيال الهوائي استجابة إلى الانطلاق ، والارتفاع ، وهو يتجسد في حلم الطيران

إن صورة الطيران والصعود في الفضاء معروفة في كل المستويات الثقافية القديمة . وفي هسنا العالم الخيالي ، يتلاشى الوزن ويصبح الجناح أداة الصعود الأولى : الأمير Courbasset كانت له أجنحة « يصعها على مائدة صغيرة عندما لا يكون متحولاً إلى غراب »^(١) .

ويتصرف الجسد الإنساني على أنه روح : « وعلفت الشسعة في رجل ، وصعدت على أجنحته ، وطار الاثنان معاً »^(٢) .

٢ - العالم السفلي : بطلته الحكاية المصرية . « البت التي تزوجت كلباً » تعيش مع زوجها ملك العالم السفلي . ولكي يرورها أهلها عليهم أن يصيروا الأرض بعضاً سحرية ، وتشتق فتحة يستخرجون من خلالها

٣ - الخيل : هو نقطة التقاء السماء والأرض . وبطل الحكاية الفرنسية « Norouâs » يتسلق الخيل ليصل إلى مقر الهواء . والخيل عائق لأن صعوده صعب . وهو محور للسماء ، ويشارك في الرمز المكاني للصعود (السمو - العلو) ، وهو بعيد : « ال Renarde » (زوجة الثعلب) كانت ساحرة تعيش بعيداً ، بعيداً جداً ، في الخاب الأخر من الجبل .

٤ - الشجرة : إن بطل الحكايات يسكن الشجرة (ست الحسن والحمال التي رباهما الصقر والطاووس تعيش فوق لمة شجرة) ، أو يوجد على شجرة (كبطلته حكاية « الليمونات الثلاث »)

وتركز الحكايات أحياناً على شجرة ذات فاكهة ذهبية ؛ « شجرة التفاح » كانت تحمل قديمي نفاحة ذهبية ، «^(٣) أو ذات أوراق عجيبة وتوجد عندئذ هذه الشجرة في بلد بعيد يحرسها الدئاب والأسود . ولكي نقتطف ثمارها ، يجب أن نوجه هذه الحيوانات المتوحشة ، حراس الشجرة ، ونقتلهم (شجرة ليمونات الثلاث)

والشجرة يمكن أن تكون أيضاً رمزاً للتجديد الدوري . بدلا من فناء الليمونات الثلاث الخفيفة (الرياح) ، التي تنتظر عودة الأمير إلى الشجرة ، جلست حموز قبحة (الحريف) تقول الفتاة في الحكاية الفرنسية : « يا الشمس ، والهواء ، والمطر ، والسمو ، هي التي غيرت من شكل »^(٤) .

وأحيانا تكون الشجرة رمزاً للحلوة ، في المكان الذي دفن فيه خروف Anneite الصخر الأسود الذي قتله روح لأب . تحت شجرة عالية جدا لا يمكن الوصول إلى أعصها حتى بأطوال سلم ، وملساء جدا لدرجة أن أحدا لا يستطيع تسلقها ، والوصول إلى نصف جذعها^(٥) . وفي الحكاية المصرية أيضا نجد أن بقرة «سلسلة» وأحبها المدفونة تحت الشجرة كانت تقدم لها صينية مليئة بالطعام . وفي المعكور نجد

وبخوض البطل معامرات عربية ، وتطل السعادة في تناول يده ، بشرط أن يواصل ولا يهرب من المخاطر ، التي يلدوها ، لن يستطيع أن يجد أبدا حقيقة ذاته .

والحكاية حقيفة على الرغم من كونها غير واقعية ، فحدثاتها لا توجد في حقيقة ، ولكنها ماثلة كجارب داخلية . وملاحظ في حكاية انجابهين إسائين أحدهم يهدف إلى الصدق والحقيقة والواقعية ، والآخر يهدف إلى العربة والخيال

وبذا اكتملت بناؤها ببساطة ، فالحكاية تمتلك القليل . الذي يمكن أن يحركنا به من ظروف معيشة مجتمع ما ومن ثم واجب إجراء تحليل يتعمق في أعماق الحكاية نفسها . دراسة الإطار الزماني والمكاني . وعلاقتها بالمتنوع والأخلاق والدين والخيال

في الرعية في حياة سعيدة ، تسودها العدالة والحب ، تدفع الناس إلى خلق الحكايات ، لكي يهربوا من الواقع ، ويرسموا العالم كما يجب أن يكون خارج الزمان والمكان

١ - الإطار الزماني والمكاني

إن الحكاية تؤكد أن الأحداث التي حدثت « قديماً » على رأس بعيدة . ليس لها علاقة بالعالم الواقعي الذي يحيط بنا . فالحكاية تحدث « ذات مرة » ليس في مكان ما « وفي مكان ما » ، بل في « زمان » دون الاهتمام بإعطاء شخصياتها إطاراً أكثر تحديداً

(١) المكان : هنا وهناك

هنا : المكان الذي تبدأ فيه الحكاية حيث توجد عائلة البطل ، وحيث يكون المجتمع إطاراً قريباً ، معروفًا ، مألوفاً ، معناداً لنا ، كأن يكون مملكة ، أو مدينة ، أو مهتمًا ما . ولا يوجد شيء أساسي يحدث في هذا المكان .

يضاف إلى « هنا » الأجنبي « هناك » الخيالي ، الغريب ، غارق للطبيعة ، المجهول .

هناك . هو المكان الذي يحقق فيه البطل المهات الصعبة التي فرصت عليه ، حيث تدور معامراته وصراعاته مع العدو .

إن رحيل البطل الباحث ، يدخله في عالم يختلف عن العالم الذي تركه لثوره ، هذا المكان ، مكان الحركة ، يخصص بطابع غارق للطبيعة ، فهو يرسل البطل بعيداً ليحجز أعماه « سار في بادىء الأمر يوماً بأكمله » و« سار أيضاً يوماً آخر »^(١) أو « الرجال الثلاثة ساروا شهوراً وأعواماً » ، وأيضاً « سار شهوراً وعمر غماراً »^(٢) .

يرك البطل منزله ويبدأ بحثه ، فيركب الهواء ، ويعبر البحار والحدل ، ويزن تحت الأرض . إن الحدود التي تفصل بين هذين العالمين حددتها أنواع مكانية ، كما أن رحلة البطل قد تكون أحيانا هوائية ، أو تحت الأرض ، أو مائية .

١ - السماء : في هذا العالم الخيالي يستطيع البطل الطيران سحوله إلى طائر (أو حمامة) ؛ كبطلته الحكاية (محدث رقم ٢١)

الجمع بين شجرة الحياة وشجرة الموت ، وعند Bachelard نجد الشجرة حائلة ، أقوى من الزمن

يد ، الشجرة لمواسية ، مصدر الحياة والشباب ، هي أيضا ملجأ الطفل ، عند دخول الليل ، توقف عند حافة شجرة تين كئي ينام . ولقد حمت شجرة التين تماما من البرد (١٦) . الشجرة إذن حامية . « ومرجان ، العبد ، شعر بالتعب واستراح ، تحت شجرة ونام ، بعد أن ربط حصانه في جذعها » . الحفر بالسبة إلى باشلار هو « سند » الشجرة ، وهو في الوقت نفسه قوة حفظ وقوة نافذة (١٧) .

والملكيون لا يذكر التفاصيل كثيراً ، وقد يذكرها نادرا ولكن أحيانا تذكر أنواع الشجر ، فجد شجرة التماح والتين والبليل والعنب أو شجرة الورد . ويمكن أن تكون الشجرة أيضا مائة للجمال ، كالشجر الذي قابله ست الحسن في طريقها ، روته ، فأعطتها كل شجرة شيئا .

- قانت شجرة العنق : « يجعل يافى في وشك » .

- وقانت شجرة الورد : « يجعل حماري في حدك » .

- وقانت شجرة الزيتون : « يجعل سوادى في عيبك » .

- وقانت النحلة : « يجعل طولى في شعرك » (١٨)

وي لتصوير المصري القديم نجد صورة « شجرة الحياة » التي تخرج منها الأذرع الإلهية محملة بالهبوات تصب في إناء ماء حية (١٩) .

وي الحكايات ، توجد الشجرة غالبا إلى جوار بئير أو عين ماء . وهذا هو مكان اللقاء الحميلة وأبيها . وي فرنسا ، في الماضي ، كان القبة والعنيت الذين يرحبون في لروح خلال العام ، يمتكون بشجرة سديان ، أو يقومون بالدوران ثلاث مرات ، ذون صحك أو كلام ، حول أشواك Breil في Manioc- Sous- Bécherel . وبصيف Sébailot في Sainte- Savine ، بالقرب من Troyes ، كانت الفتيات الثلاث يرقصن في الزواح خلال العام ، يرمين دبوسا على ربوة ، تستخدم قاعدة للصليب ، أو يصنعن قرابا على أحد دراعيه (٢٠) .

هذا الجمع بين الماء والشجر مجده في مثال آخر :

« في منطقة Oise ، بيل في مياه عين Saint Servien عبيد أحمر ، يعتق في شجرة ، للشفاء من الحمى » (٢١) .

ولكني أختبر القناعة إحلاص خطيها تطلب منه أن يحملها على ظهره حتى الربوة ، حيث توجد شجرة السديان (٢٢) .

وأحيانا يجمع بين عبادة الأشجار والعيون . في Picardie ، لا يكون الحجج إلى العين مكتملا إلا إذا « أوثق كل من القدر والسحر والسحر بوثاق من الخشب ، مصنوع من الخيزران أو الحشائش » (٢٣)

وفي مصر ، يكون لقاء الأجداد غالبا تحت شجرة كما تستعظم بعض الأوراق في شفاء الأمراض : كأوراق الخوافة للسعال ، والتجاع للمص

٥- الغابة : يمر الطفل في كل مكان تقريبا ، وسعره أكثر الأسعار طولا وأبعدها مسافة ، فهو يعبر الغابة ، مكان التين والشجرة . وتكون غالبا مظلمة مليئة بالخيوافات المغمضة . « في أثناء سيره في الغابة ، رأى أسدا قادمًا من بعيد » (٢٤)

وتوجد الغابة على مسافة عبر محددة ، بعيدة جدا جدا وهكذا فإن ماريانته Mariannette التي تركتها روح أبيها في الغابة ، تحملت آلاما كثيرة . ولم تستطع التخلص منها ، فالغابة إذن هي المكان الذي يواجه فيه الطفل الأخطار ويتغلب على الصعاب

ومنذ قديم الزمان والغابة صعبة الاختراق ، حيث يصل المرء الطريق . وهي ترمز إلى العالم الخفي العظيم للاشعور وهي المكان الذي يواجه فيه الظلام الداخلي وتغلب عليه ، وحيث تكف عن الشك في حقيقة أمره ، وحيث يبدأ في فهم ما يريد أن تكون (٢٥)

٦- الصحراء : توجد فقط في الحكايات المصرية

٧- العالم المائي : في الحكاية المصرية « لغة الخيوان » هاش البطل بضعة أيام في علكة في أعماق البحر .

وفي الحكايات عموما يكون الماء بيا أو عينا ، ونادرا ما يكون بحرا أو نهرا . فبطل « الثلاث يرتقالات » قرر ألا يفتح البرتقالة الثالثة إلا إذا كان بالقرب من حافة عين . وفي الحكاية المصرية قرر الشاب ألا يفتح الليمونة الثالثة قبل أن يصل إلى نبع .

إن ماء البع أو العين صاف . يعكس الصورة كمرآة وفي الحكاية نفسها

« نظرت العجوز في ماء النبع ، ورأت صورة مجلبة تنعكس على صفحته » .

وترتبط صورة المياه الصافية ، عند باشلار ، أو المرأة ، بعقدة الرجسية . أما مياه الأنهار فلا حياة فيها عند إدجار بو Edgar Poe ، وهي جوهر رمزي للموت (النهر - في الحكاية - « لا توجد به أسماك ») . والمياه تصبح هي نفسها دعوة إلى الموت : « أراد جوريف أن يعبر النهر ، ولكن الماء اتسع فجأة وابتلع جوريف المستكين . ومنذ ذلك اليوم ، والنهر على « الأسماك » .

أما عن مياه الأنهار فهي مياه سحرية ، فقد أثرت « بعولة ست الحسن والجمال في البشر ، وقال

« ياير ياير املاها

ذهب وحرير كثير »

وبالت الأخت الشريرة هات عكسية .

«يايبر ياير املاها»

تعاين وصرا صبر كبير»

وصورة أخرى نقلتها لنا المياه التي تجمل وتنقى : مرجان ،
العبد الأسود ، نزل يوما ليستحم في نبع ، وخرج كله أبيض
اللون إلا من علامة سوداء بقيت في وجهه . هذا الزمر يمثل
والروح التي تسكن جسداً استهلكته أعمال التجرد المسية ،
وتعطس في مياه لأم تتكتسب حداً جديداً تستكمل من
خلاله تطورها^(٢١) .

ويعد باشلار في الماء أكثر المواد نقاءً ، لأنه يقدم زمراً طبيعياً
بظاهرة . ومياه الصافية توحى بحلم التحدد . وتكسب الوجه
شباباً . وهكذا فإن الماء يصبح بطلا للرقه والظاهرة

«نقية وصافية هي أغنية النهر . فإن صوت مياهه
يأخذ في الواقع صوراً طبيعية للنقاء والصفاء»^(٢٢)

ولعين بعض خمر^(٢٣) ، وماء جزيرة Cacaouillat خير
علاج للعيون . وذلك ، في الحكاية المصرية ، يسقط مريضاً
ويطلب من رواح بنائه «ماء الحياة» وفي فرنسا نجد أن كحد
العيون والأفكار الشافية جدير بأن يؤخذ في الحسبان . وتوجد
أيضاً عيون لها تأثير طيب على الحب ، كما توجد مياه أخرى
تطوى على خصائص في الطب الشعبي^(٢٤) وفي الإسلام

يجد نثر زمزم الشهيرة في مكة .

وتكون المياه أحياناً حلاقة . أي مصدراً للحياة . وحوماً
للسحر والطب . فهي تشق ، وتضمن الحياة الأبدية . وهي في
هذه الحالة صفة يدل . وتوجد في أراض لا يمكن الوصول
إليها . وتكون أحياناً أخرى مدمرة ، تؤدي إلى الموت .

ورداً لما بدراسة ثقافات الأشخاص الإرادية أو اللا إرادية
(التحركات النكائية) ، فإننا نلاحظ أن البطل والأميرة هما
لوحيدان الدان يمكنهما السفر . وتأخذ رحلاتهما اتساعاً
مكانياً ، ويكون المكان بالنسبة إليهما متناً ، في حين أن
الشخصيات الأخرى تكون عائناً ساكنة ، وتتحرك في مساحة
أقل ، ولا تترك الد «هنا» لتذهب إلى الد «هناك» المجهول .
وتقابل النص في طريقه الشخصية المائعة . والشخصية
الشريرة . والبطل المزيّف . أما الشخصية التي ترسل البطل
بعيداً فتكتفى بفرض السفر عليه

الشخصية المعتدية هناك

اسطل المزيّف

الشخصية المائعة

هنا

هنا

هنا

هنا

هنا

هنا

هنا

هنا

هنا

٢- الزمان . غير محدد . ودائم . «وتع ذلك حرب

دامت أكثر من مائة عام ، وستظل دائماً بين ملك امرئجة وميث
الورمانديين»^(٢٥) . وحوادثه دائماً ممكنة حالياً . وتختصر مدته
(أفرغ العرمان حمولة خمسين عربة سهاد في ساعتين) ، وقد
تطول (Lounzak) ، فالأعرج انتظر روح أخته الملاك مائة عام
أمام باب القصر (تبعاً لا احتياجات النص . وهناك تنوع ليل
والنهار

(أ) النهار . يكون مليئاً بالصورة والنور ، وهو خصة
الوصول إلى الهدف :

«أردف الأمير : عندما يحىء النهار سجدول الوصول إلى
القصر . قد نكون عند نهاية متاعبنا»^(٢٦)

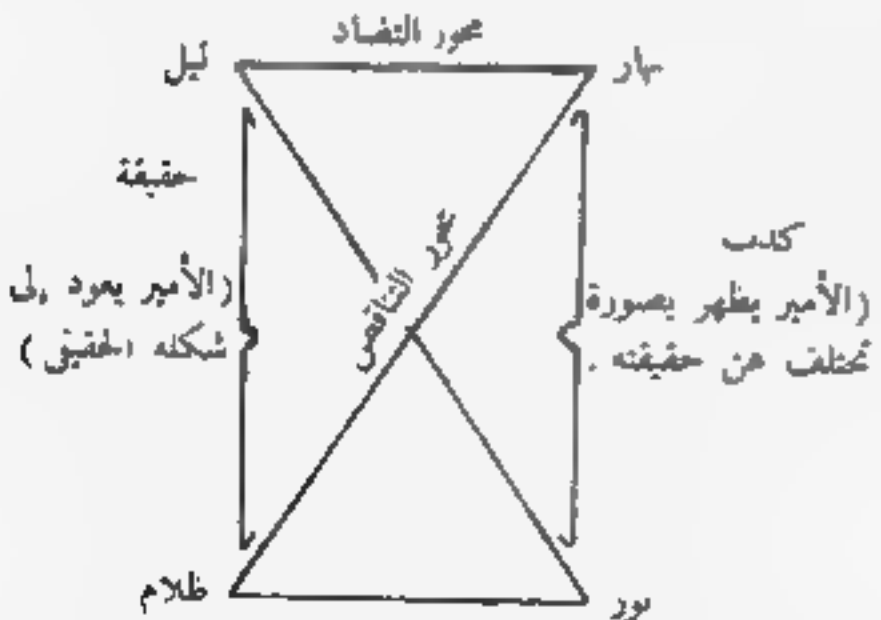
(ب) الليل (أو ساعة الغروب) : يترك كثيراً من الآثار
المحيطة

وفي الحكايات تعني ساعة حلول الظلام موت الآمال :
«ذات مساء ، لم يستطيعوا الذهاب بعيداً أكثر من ذلك ،
فأمروا وهم يطلبون الموت»^(٢٧)

ولا يشق «الفن» الحائط ، ولا يحدد كشكول ذهب إلا في
أثناء الليل ، وفي الحياة العادية لا نسمح للأحلام بمعادة المنزل
في المساء

وبعدنا Krapp عن معتقدات شعبية تفوق ، إن الله عندما
خلق النهار ، وهو شيء جميل مفيد ، أراد الشيطان أن يفتنه .
ولكنه لم يستطع إلا صنع الليل . وهو شيء لا يصابه به . كما أنه
صار

ولكن يوجد استثناء واحد في نموذج حكاية «البحث عن
الزوج الضال» ، فالأمير المسحور (أو الزوج - المخبون)
لا يعود إلى جهله (شكله الإنساني) إلا في أثناء الليل
(حقيقة)



ودراسة الزمن تمكنتنا من ملاحظة أشكال عدة

١- زمن الغياب : وهو سمر البطل للبحث (إحصار
الترقالات الثلاث ، أو الليمونات الثلاث ، أو البحث عن

دواء غريب) أول للحج (في ملاد الحجار) وأحيانا يسافر لمحرب

٢- الزمن الخيالي : وبالرغم من أن الـ «هناك» يقع بعيدا جدا من المسافة يمكن احتصارها بتقصير جبال للمدة ، تخممه سرعة عريية للأدوات الدققة (الحصان أو الخاتم أو الشعرة السحرية) . وهكذا يتخذ البطل رحلته التي تستغرق عادة عدة شهور ، في ثابة واحدة .

٣- الزمن المرن : لا يعر شئ . فالألم تمر . والسنوات تتعصب ، ومع ذلك يعتمد لأشخاص شاسهم وجانهم . ولا يشبهون أبدا : عاشت الأميرة مائة عام دون أن تشيخ . واستغرقت رحلة البطل سواب . كل شيء يتي كما هو

٤- الحكايات الشعبية غير تاريخية : لأن الذاكرة الشعبية لا تستطيع الاحتفاظ بشيء غير الشخصيات النمطية (Archetypes)

«إن ذكرى حدث تاريخي أو شخصية حقيقية لا تعيش أكثر من قرين أو ثلاثة في ذاكرة الشعب . وهذا يرجع إلى أن الذاكرة الشعبية بصعب عليها الاحتفاظ بالأحداث الشخصية ، والوجوه الحقيقية» . فهي تعمل وفقا لـ «كل مختلفة» وأنواع بدلا من أحداث ، وشخصيات نمطية بدلا من الشخصيات التاريخية» (٢٨)

٢- الحكاية والمجتمع

الحكاية الشعبية تحمل علامة المجتمع الذي تنشأ فيه . وتتعلق بعناصر مكونة من الثقافة والعادات وهي تحمل معنى للمجتمع الذي يعبر عنها وتعبّر عنه .

وفي كل البلاد تعكس الحكاية الشعبية النظام بدرجة وطبقته ، وتكشف بوضوح عن تصرفات الرؤساء ومشاعرهم هذه مرؤوسهم . وفي الحكاية الفرنسية «في زوجة الخطاط ودرهم الشيطان الثلاثة» ، عندما علم الملك بأن الساحرة وعدت ابن الخطاط بأنه سيتزوج ابنته . خطف الطفل وتركه في النهر . وفي الحكاية المصرية ، تخلص الملك من مرجان العبد بسبب نفسه . وفي حكاية «الشاطر حسي» غضب الملك من ابنته الصغيرة لأنها تريد الزواج من البستاني ، وهو لا يوافق على «مثل هذا السب» .

وتحدث الحكايات عن الثورة ، وليس الخسوع . وغالب ما يكون البطل من صفة بسيطة ، يرفض قدره ، ويرتفع إلى أعلى درجة في المجتمع ، فرجان العبد وابن الخطاط يتمكن كل واحد منهما من الزواج من ابنة الملك

وتقدم الحكايات الشعبية مفاهيم قديمة حفظها الشعب وهناك عدد كبير من الدلائل على وجود علاقه قوية بطرف معيشة في كل مجتمع

١- عادات الصياغة : في الحكاية المصرية «الأمير المسحور» ، ترفض البطة أن تأكل أو تشرب عند الدس الدين قصت الليلة بمنزله ، لأن المشاركة في تناول الطعام عند العرب تشكل ارتباطا .

«من يشترك مع بلوى في أقل قدر من الطعام ، أو يشرب وشقة من لبنه ، لا يجثى عدوانه ، ويستطيع دائما التأكيد من مساعدته وحبايته له» (٢٩)

والمصريون . بصفة عامة . حسوس استصواب بصيف . ولا يرفضون أبدا تقديم يد العون لمن يطمسها . فصاع وناث الأمتة وحتى الأمير وافقوا على إيواء كشكول ذهب .

٢- العمل اليومي : في الحكايات المصرية التي تناوها البحث . نجد البائع والطهعان والحياز والخطاط والبستاني والفلاح . في حين لا توجد مثل هذه الدقة في الحكايات الفرنسية ، إذ هناك «رجل» أو «أب» . وأحيانا رعى عم أو حارس في غابة أو مزارع .

٣- أهمية النجاة . في الحكاية المصرية تقول الغولة للشاطر حسن : «لولا سلامك سبق كلامك لكنت كمت لمحك قبل عظامك» . هذه الصيغة توجد كثيرا في الحكايات المصرية وهذه العبارة التقليدية تركز على أهمية إلقاء النجاة وفقا لتعاليم الإسلام ، في الريف ، من يلقى السلام على محرم لا يجثى (وبخاصة إذا رد هذا الأخير السلام)

٤- فضول المرأة : تبدو المرأة في الحكايات كثيرة الكلام ، لا تكتم الأسرار ، في حكاية «البحث عن الروح الضال» . تعصى المرأة بسر زوجها ، وترتكب المحظور فعنها هذا . وفي حكاية «لعة الحيوان والمرأة العنصرية» ، يرفض الزوج أن يطعم روحته على سره . وهذا هو تركه وتذهب إلى أمها (الحكاية المصرية) أو يرفض عليها سلطته ، تلتزم الصمت (الحكاية الفرنسية) «وبعدا لم تعد ترغب أبدا في حبه على الكلام» .

٥- الزواج بشي وبواسي وعمل المرء سعيدا ، فقد نصح رجل حكيم السلطان أن يزوج ابنه بمرور لكي يتمكن من الكلام . وفي الحكاية الفرنسية ، قال العراب للفتاة : «ببأسني الحيلة» . إذا أردت أن يعود النظر إلى والدك فبعب أن تتزوجي» .

وفي الحكايات ، نرعب في إدارة الحواجز الاجتماعية ، فالنظر يريد الوصول إلى ابنة الملك ويحب على الرجل أن يجس امرأة . وأن يرهض على قوته النديه . أو مهارته . أو ثرائه .

وأحيانا يكون هناك مهم غير كامل لشاعر امرأة . فيمكن أن يختار الرجل أو يبدى درجة كامييه من الحب كي يوافق المرأة على الزواج منه . ونوع الحب الوحيد المعروف هو «الحب الفحاشي» . وهو لا يتج أبدا عن معاشرة طويلة عميقة ، ولكن

يصرح به بمجرد معرفة المزايا التي يتصف بها الطرف الآخر .
والرجال والنساء يحبون من النظرة الأولى .

وتستخدم المرأة الحيلة للزواج من الرجل الذي يحبه . هي
حكاية « الأمير المسحور » المصرية . تصطبغ المرأة هذه القدرة
على الكلام لكي ترفص من يتقدم ليخطب بها .

٦- إن مطرقة المرأة تصور على أنها ضارة . فتشتمل
الحكاية على سحرية من امرأة التي تمتلك سبعة تماثيل مصنوعة
من رجل . فليس عيباً أن تتأصل منه التقاليد المعرجة
لمجتمع من الحكايات المصرية « الأخوان » . ليس لذلك إلا
امرأة متحفية . وعندما يعلم الرعية بالخدعة . يرفضونها بالرغم
من العهد الذي تبدل لإرضائهم .

٧- كانت الحكامات الشعبية كثيرة في مصر . لذا نجد مطلة
حكاية « الأمير المسحور » تدخل حكاماً شعبياً لتستعجم . وما زال
هناك بعض الحكامات الشعبية إلى اليوم .

٨- الأعياد في الحكايات المصرية « الحام » قالت أم
جيوفاي له : « اليوم عيد . هب بنا لبيع دجاجتنا ونعمل على
نقود » . وفي الحكايات المصرية « العنقاء » التي تزوجت كلباً . طلت
الزوجة من زوجها أن يذهب ليكسب نقوداً أكثر يشتري بها
لاسته ثوب العيد . فالزوجة من الفقير . يفرح الناس بالعيد .
ويرتدون ملابس جديدة . ويأكلون طعاماً جيداً .
أوبكسبون نقوداً أكثر . ويصنعون الحلوى كذلك . ذهب
بانيس ليلة العيد إلى أخيه وقال له : « غداً عيد . هل يمكنك
أن تعبرني نقوداً » لأصنع حلوى لأطفال ليحفظوها ولو مرة
واحدة » (٣١) .

وتصور الحكايات الشعبية تقاليد قديمة احتفظ بها
الشعب . تعبر عن أفكار . كما تعب دوراً اجتماعياً مهماً . فهي
مرتبطة ببعض الحامى . وتتلأ أوقات فراغ الحكامات
والحكاية - أولاً - هي تفكير المجتمع الذي يعكس على نفسه .

٩- أكل لحوم البشر . بترك عصر ما قبل التاريخ بصماته
على الحكايات . فوجد آثار العصر الطوفاني والحريمة
الظفرسية . وفي الحكايات . المصرية والمصرية . (تمودح
الحكاية رقم ١٤) « أمي قتلتني » . « أبي أكلني » . تذكر الأم
لشريرة (أو زوجة الأب) أحد أطفالها . فتقتله . وتضع جثته
لتصبح على النار . ثم تقدمه إلى الأب في العشاء .

٣- الحكاية والأخلاق : إن الحكاية الشعبية « درس في
الأخلاق » . كما أنها تعبر عن « الفكر الساذج » . فهي ليست
بمجرد تسلية . إذ تشتمل على حكمة تدعونا إلى فعل الخير
وتجنب الشر . وهي لتكررها عبر القرون . صارت محفلة معان
صاهرة وغير ظاهرة . فهي تتوجه إلى كل مستويات الشخصيات
الإنسانية . فافهم رسالتها بطريقة تؤثر على عمل الطفل والرجل معا .
والحكاية نوع من التفكير الجماعي . يمثل الصراع بين الخير
وشر . ويشتمل على دوافع هونكلورية عن الفتاة المصطعدة .

والحب المنفذ . أو الحامي المجهول . ومحمد الخير والشر في
شكل أشخاص وفي أعمالهم . وهذا « الصراع بين الخير والشر » هو
الذي يصح المشكلة الأخلاقية التي يجب على الإنسان أن
يناهل من أجل حلها » (٣٢) .

وتنتشر الرذيلة في الحكايات نشر تصفيه . وتصور في
كل أشكالها . ويرمز إليها بقوة سحرية . أو بقسوة روحية
الأب . أو بوحشية الدث . وأحياناً تنتصر الرذيلة ولكن بحيرة
وحيرة . هي حكايات كثيرة يحجج الشرير عدة من بر من في
شغل مكان الطفل . الأميرة لشريرة تسير فرصة عذاب الأمير
وتزعم أنها قتلت ثلاث برتولات . ولكنها عبر شكها فتصبح
قيحة وهي تنتظر عودته . فـ « روعة » وندست خسر والخر
فقد أحدث مكانها بزوجها من أبيها نفسه .

والحكاية مدلول أخلاقي . لأن الشرير يعاقب في النهاية
ويقتنع بأن الجرعة لا تميد فاعلها . ولذلك فإن الشرير . في
الحكايات . يحسرون دائماً » (٣٣) .

ومن الخصائص الرئيسية للحكاية أنها رد فعل للعالم الواقع
على المصطهدين . إنها بيئة يسيطر فيها السادة وتحققون
رغباتهم . ويوجد دائماً من يساعد الطفل في هجومه أو دفاعه
وهذه المساعدة هي المصيلة الرئيسية التي تنوق كل التراجعات
الأخرى . فالقوى الخارقة للطبيعة تساعد الضعيف ولعنبر
والفضل .

وتدين الحكايات الفرور والحسد والتكبر . وتعتمد المشاعر
لتشمل كل الكائنات خصوصاً الضعفاء والمستعدين . وتصل
أيضاً إلى الحيوان والنبات .

والأمير الشاب في الحكايات . لا يأخذ ملك والده « بقوة » .
ولكن عليه أن يفرص تجربة . فإذا نجح فيها أصبح كل شيء
ملكاً له . فيكسب الزوجة والعرش .

« عندما يبلغ الطفل السن المناسبة أو عهد البلوغ .
يرغب الأب في أن يشت ابنه رجولته . وعندما
يراه جديراً بأن يحمله » (٣٤) .

واعتلاء العرش . وزواج الحب من الأميرة المحبوبة . هما رمز
« الوصول إلى الاستقلال الحقيقي » . وتحقيق الذات الكامل » (٣٥) .

أما الحكايات « غير المنطقية » . حيث لا توجد موازنة بين
الطيب والشرير (البحث عن الزوج الصال . شعرات العفريت
الثلاثة ..) . فهي لا تقترح اختياراً بين خير وشر . ولكنها
تجعلنا نعتقد أن الضعيف يمكنه أن ينجح في الحياة .

وثمة حكايات مصرية أخرى تكون تدمة مثال . كـ
« يعمل الخير وأرميه في البحر أو » التي في علمه يتمه .
أو « الترح عرج أبونا والعرب بطردونا » .

إن شخصيات الحكايات وأحداثها تجسد انصراعات
الداخلية وتصورها . ولكنها توحي إلينا في الوقت نفسه بكيفية

حل هذه الصراعات : ولأنها تقدم إلينا في صورة بسيطة ،
مألوفة . فالحكاية : «تطمئن وتعطي الأمل في المستقبل وتعد
بنهاية سعيدة» (٣٥)

وعلى العكس من العاين لا تترك لنا الحكاية اتخاذ القرار دون
أن يعرضه علينا ، ورسالتها يمكن أن تنحصر في طياتها حلولا ،
ولكنها لا تعبر عنها صراحة بل تترك للخيال اتخاذ القرار

أما حكايات «المواعظ» فهي موجهة للأطفال والكبار على
حد سواء . ولكي تلفت الحكاية انتباه الطفل يجب أن تثير حبه
وتساعده على تنمية ذكائه ، وأن تتماشى مع اهتماماته وتطلعاته .
بعبارة أخرى أن تعطيه الثقة بالنفس وبالمستقبل

ويحتج البعض على تربية تظهر له مزايا السلوك الأخلاقي
«ولا يكون ذلك عن طريق القواعد الأخلاقية المجردة» ، ولكن
نصويره أشكالا مدمومة لتجديد الشر ، نكسب بالنسبة إليه
معناها لكمال (٣٦) ، والحكاية تزوده بهذا المعنى

وتعرض الحكاية لمشاكل وجودية في عبارات موجزة
دقيقة ، فهي تبسط الأمور ، وترسم نماذج الشخصيات . وهي
تقدم للطفل ، بشكلا وهيكلها ، صورة يستطيع أن يدعها في
أفكاره

والحكاية تمنح محلات جديدة لخياله ، وتخلصه عن
مشكلاته النفسية الخاصة (التنافس بين الأخوة ، الرغبة
لدرجته ، رفض الارتباط الطفولي وتأكيد الذات) فيستطيع
الطفل أن يفهم أكثر ما يدور في داخله . وهكذا تسهم
الحكاية في تنمية الطفل في إطار ترفيهي ، وتوضح له المعلومات
عن نفسه . ويحدد الطفل في الحكاية خيالا يتفق مع ما يدور
داخله . ونصحه الحكاية أمام جميع الصعاب الرئيسية التي يمكن
أن يقابلها في الحياة . فهي تبدأ أحيانا بموت الأم ، أو تصور
البطل يعيش في ظروف صعبة . وكما يجد الطفل نفسه مبرقا ،
فإن البطل يستكمل طريقه وحيدا (كشكول
ذهب وماريست) .

وبنهاية الحكاية سعيدة دائما ، مما يعطي الطفل الأمل في خد
مشرق يكون المثلث فيه له . وهي تعدد بالصبر ، وتقول له إن
هناك قوى سحرية ستساعده . ولكن على الطفل أن يحافظ
وبصبر . ويحوصر تجارب لتحقيق تطلعاته ، وهو لا يستطيع
الوصول وحده . بل يحتاج إلى أدوات مساعدة ، وإلى عون
الآخرين . الأكثر قوة وثراء ، أو الأكبر سنا ، ويكون عليه أن
يضع لمطالبهم . فيصل الحكاية تساعده شجرة أو حيوان ما ،
وكلب أشياء يشعر الطفل بقربها منه أكثر من البالغين .

ويرى فرويد أن الإنسان لا يستطيع أن يعطي معنى لوجوده
لا إذا وصل في شجاعة ما يعتقد أنه «ظلم ساحق» . وهذه هي
الرسالة التي تحاول الحكاية أن توصلها إلى الطفل بطرق عدة .

ويحتاج الطفل إلى التشجيع ، وإلى أن يتصور أن في إمكانه
أنه يحل يوما ، وأنه عندما يكبر ويعمل سيتنصر ، وأن لآلامه
مكافأة مما بعد ، وأن دموعه ستجف .

إن الحكاية تطمئن ، وتواسي ، وتجعلنا أكثر تدولا . فهي
تعلم الطفل الكفاح ليعطي معنى للحياة ، وتصلب منه ألا يحس
الوحدة . فالطفل الذي لا يكبر في كنف أسرته ، ولا قلب مربي
بين أهله ، يتعلم أن يعامر وحيدا . إنه يعرف الاستقلال ،
ويعقد الحرف من العراق .

وليس الانتصار النهائي للعصبة هو الذي يصنع أخلاقية
الحكاية ، ولكن تفهم الطفل للبطل في تجاربه ومشاركته
لآلامه وانتصارهما معا على الشر .

وتشفي الحكاية من بأس عميق ، ونحسنا من خطر داهم ،
وتدري تجارب الطفل :

«إن سرد حكاية ، والتعبير عن كل الصور التي
تشملها» هو زرع حبات ، ستثمر بعضها في عقل
الطفل ، بعضها يبدأ عمله فورا في شعور الطفل ،
ويثمر بعضها الآخر في اللا شعور . وتثبت حبات
أخرى طويلا إلى أن يصل عقل الطفل إلى درجة
ملائمة لها ، ولن يكون لحكايات أخرى أية
جنود . ولكن الحبوب التي وقعت على الأرض
الماسبة تنتج ورودا جميلة وأشجارا صلبة ، أي أنها
ستعطي القوة للشاعر مهمة ، وستفتح مجالات
جديدة ، وستغذي الآمال ، وستخلص من
الأحزان ، مما يرى الطفل الآن ودائما (٣٧) .

والحكاية الشعبية ليست مصدر تعلم الأخلاق فحسب ،
ولكنها أيضا تشعل الخيال ، وتوفظ الأحاسيس .

وكلمة «morales» لها معنى مزدوج ، فالحكاية درس في
الأخلاق ، وتعبير عن الفكر الساذج :

«نستطيع القول إن عقلية الحكاية تمارس نشاطها في
اتجاهين : فهي تفهم الكون وتعامل معه على أنه واقع
ترفضه لا يتفق مع نظرتها الأخلاقية للأحداث من
ناحية ، ومن ناحية أخرى تقترح عالما آخر تختاره ،
عالما يرضى كل مطالب الفكر الساذج» (٣٨) .

والحكاية عالمة للعقل ، وعالمها بعيد عن المطق ، وسلوك
شخصياتها عبر معقول ، وهي عالم خيالي يستطيع أن يتغرق دون
عقبات وسى أي قانون

والحكاية الشعبية رد فعل للحياة العادية ، فحين نحس أن
صور الممارات السيئة للأشخاص الذين نكرههم
أو نحشاهم : عقاب الأقوى أو الأسمى أو الحيوانات المفترسة

والحكايات تسخر من الغزاة دائما ، والشاطر محمد ينتصر

إخضاع الظواهر الطبيعية لإرادة الإنسان .
وحماية الفرد من الأعداء والمخاطر ، وإعطاؤه
القدرة على الإضرار بأعدائه^(٣٩)

إن السحر والعلم نوعان عبر متكافئين من المعرفة ، ومختلفان
من نوع العمليات العقلية التي يقرصانها . « فاسحر شكل
تحويل وتعلم العلم »^(٤٠)

ويلعب السحر دورا كبيرا في الحكاية . والطفل لا يبحث
ما هو خارق للطبيعة أو الكائنات العليا . إن عالم الحكايات
تسوده الأسباب السحرية دون حدود ، فهو مليء بالسحرات
والسحرة والعالمات والحيوانات التي تتكلم وتعمل . وتتحرك
الأشياء وحدها ، فلكي تمنع الأمير من الحرب بالثلاث
برتقالات ، صاحبت العجوز « يا باب ، أغلق نفسك » . وفي
حكاية « الغراب الصغير » Courbasset الفرنسية ، قامت البصة
بتزييت الأبواب المعلقة . « فافتحت بنفسها » . وفي الرواية
المصرية لهذه الحكاية : كل شيء في القصر كان يعمل بنفسه ،
فالأبواب تفتح وتغلق ، والعرب يهرب ، وهكذا

وكانت هذه الأشياء تبكي وتضحك أيضا . « تحدث
الأبواب والوحدات والصحك عند وصول الأميرة . والكائنات
قادرة على التحول : فتاة الثلاث برتقالات تحولت إلى حائمة كما
تحولت فتاة الثلاث يهونات إلى طائر . وفي الحكايات يكون
الدوس السحري هو الذي يؤدي إلى التحول . وأعطت سحرة
الأمير Courbasset القدرة على التحول إلى عراب أثناء
الهار . وفي الرواية المصرية ، يعود البيت إلى الحياة بوصف
حاتم سحري في إصبعه . ويلجأ الرجال والنساء إلى السحر
للروح من الطيور . إن عبارة سحرية مثل « يا غرب يا صغير ،
يا عراب يا صغير ، ساعدني من فضلك » تنهد الأهل الشفقة .
وأخرى مثل « نام بعين ، نام بعين » تنجب النوم . وعند
القول : « يا عروطة اهردي نفسك » ، يحصل على مائدة جميلة
معدة . وعند القول « يا حمار اصنع لي ذبابة » ، يحصل عليه
بومرة . وعندما تقول للعصا « اهردي » ، تأخذ في الصرير ويكي
توقها علينا أن نقول « Ora pro nobis » . وتشق الأرض إذا
صريناها بعضا سحرية ، وعند إدارة الصاحوة إلى اليمن أو إلى
اليسار ، تصب جسيات ذهبية ، وتقرر الشجرة عندما تقول لها
ست الحسن والحمال :

« يا شجرة أنوبا

القصرى القصرى

لما تبي طول خنصرى » .

ويعرف الجميع عصا السحرة السحرية أو الخوتم دوت
القدرة السحرية على تحويل أحساد الأفراد وتحريك كل
الرعاع

إن حادم الحاتم السحري يقدم الطعام ، ويبني القصور .
وعلى الأشياء ، وينقل الكائنات ، ويوفر ثمة وحول

على الحاجة ويحدده . والضعيف يربح في أن يصور الأهمية
التي يمكن أن تكون له ، ويريد أن تجعل له قيمة .

ويحد في هذا الفكر قانون التعويض العقلي الذي وضعه كثير
من علماء النفس ، فالرغبة التي لا يمكن أن تتحول إلى فعل
واقعي تنتقل إلى عالم الأحلام والخيال .

والحكاية تلتقي نظرية الورن (فالطفل يطير على حصانه
أو يرتفع إلى السماء) وتمارس الأعمال فيها في سهولة وسرعة
مدهشتين ، فتقل انقصر إلى وسط البحر ، وتبني آخر ،
أو تحمل خمسين حربة من السماء في يوم واحد ، ويغير
الأشخاص أشكالهم ويحولون إلى حيوان أو نبات .

وكثيرا ما يحتفظ جزء من جسم الإنسان المتوى (عظامه
غالباً) بالعصر الأساسي للحياة ، ويعني شكره وبينهم القاتل
(نموذج الحكاية رقم ١٤ : « أمي فتلى ، وأبي أكلني ») .
ولا يأخذ الجسم أشكالاً جديدة فقط ، بل نسباً مختلفة أيضا .
والمخاطر حسن بقابل : « ماردا له صبة في السماء ، وأخرى
في الأرض » ، وتشرب العترة ماء السحرة كله

علم ، وأم ، وحوب ، ويؤس هذه الأشياء كلها توجد
في الحكايات كى « تلتى » و « تحمل » ، وهذا المنطق المكر
الساذج ، فكل الفتيان يتزوجون من أميرات ، وكل ~~الزوجات~~
الأب يعاقب ، والأضعف والأصغر والأفقر يحصل على نفوذ
أو يمتلك الحاتم السحري .

ويعمل أشخاص الحكايات ويصدقون ما يقال لهم في
سداحة يافعة . إن صفات كائن ما تنتقل دون أية صعوبة إلى
كائن آخر من طبيعة مختلفة ، فالصقر والطاووس قاما بترية
ست الحسن ، وأضمت البقرة اليتامى .

إن شخصيات الحكاية ومعاملاتها ليست منطقية حقيقية
إذن ، ولكنها فرضينا ، لأن الأشياء تحدث في هذا العالم الخيالي
كما نتمنى أن تحدث في الحياة . وبأخذ الخيال اتساعا ملحوظاً ،
ويكن هناك أيضا ميل إلى كل ما هو حقيقى وطبيعى . وتشمل
الحكاية على معنى حقيقى ، فالشاعر شيل يكتب : « وجدت
معنى صيفا للحكايات الخيالية التي كانوا يقصونها على و
طلوتى أكثر من الحقائق التي تعلتها في الحياة » .

(٤) السحر والدين : يصارع ابن الشعب الألم بكل
الوسائل السحرية والدينية التي في متناول يده . فهو عندما يرى
أحداً منهم حمله ، والمريض يتزعج منه ماشيته أو طفله
المريض ، لا يعتقد في المصادفة ، ولكن يتوجه إلى الساحر
كى يصرف الشر بالسحر ، أو يتوجه إلى الراهب كى يدعو له أن
يكون الله معه . وعالمنا ما يكون مؤمناً ، لأنه بحاجة إلى تدخل
قوى عليا تحافظ على صحته وأطفاله وممتلكاته ، فما يطلبه هو
وتأمين ضد أى خطر :

« ويستخدم السحر لأغراض مختلفة

إن الكائنات العليا قادرة على فعل كل شيء ، فالملك في الحكاية الفرنسية « الأعرج وزوج أمته الملك » يتزع شعرة من رأسه ويصمها على الماء ويستخلصها جسرا لعبوره ، أو يعبر بحرا من النار أمواجه مصنوعة من الذهب ، أو يدخل القصر من ثقب المفتاح . وفي الرواية المصرية لهذه الحكاية ، عندما دخل الرجل تحت عباءة شيخ الهادي ، وجد نفسه في بلد آخر غير

سده
وفي الحكاية المصرية « لغة الخيول » يرى الرجل السحري كتب كنمة على ورقة أداها في الماء وأعطاها لانه كى يشرب منها ، ولكنه هذا من أن يصح نريا . وأن يعرف لغة الخيول . ويعرف هذا النوع من السحر (إذابة الورق في الماء) حتى الآن ، ويمارسه كثير من السحرة .

كل ما يتعلق بالمنطق يعدل في جوهره . وهناك علاقة بين السحر والدين ، إذ لا يوجد دين بدون سحر ، كما لا يوجد سحر لا يشتمل على قدر ولو ضئيل من الدين «^(١)» . وكثيرا ما تضرب جذور الحكايات عميقا في الماضي حتى تصل إلى الأفكار الدينية أو البدائية . وما يبق من المعتقدات يصبح حكاية شعبية «^(٢)» . وتمثل الحكايات في الواقع بالأفكار الدينية

١ - التطهير بالماء في حكاية مصرية . يعطس مرحاض . العبد الأسود ، في بيع ، ويخرج أبيص اللؤلؤ . هذا الزمخ لألفاس في الماء كأداة للتطهير تجده في المسيحية :

« إن الألفاس في مياه التعميد يوازي دفن المسيح »^(٣)
وهو يرمز إلى أن الرجل يموت من خلال تعطسه في الماء .

ثم يولد مطهرا متجددا ، تماما مثل المسيح الذي قام من قبره «^(٤)» .

وفي القرن الثالث عشر ، كان تمثال السيدة العذراء ولقدسين أو الصليب يعطس في الماء لجلب المطر وللثقل على الجفاف . وستمثرت هذه العادة الكاثوليكية بالرغم من معارضة الكنيسة حتى القرن التاسع عشر أو العشرين . وكان المزارعون يرمون فتاة جميلة صغيرة في الليل ، كل عام ، ليرضوه فيم لرحاء في البلاد . ومنذ حلول الإسلام حتى يومنا هذا يستبدل دفتاة تمثال يسمى « عروس الليل » .

٢ - القسم تحت الشجرة . كثيرا ما يتم في الحكايات ، لقاء اسطر والأُميرة الجميلة ووعودهما تحت شجرة في منطقة الغمرش كوتشه « يتم القسم تحت شجرة البلوط المزروعة ، المسكونة من شحرتين قديمتين متضامتي الفروع ، يتحد جذعاهما

(٥) . هذا خلق بين الدين والسحر بكرة ماثوسكي . وهو وإن كان يفرز بينكاي بمصدر الدين والسحر والعلم في حياة البشرية منذ القدم حتى العصر الحديث . فهو جعل لكل من الدين والسحر والغم وضعه مسبقا في حياة الجماعة . أما ما يبق من معتقدات أصبح حكاية شعبية فإن تقصود هذه المعتقدات هو استعادات الفيلسوف على وجه التحديد . لذا نزم التوبة (التحرير)

لارتفاع معين عن طريق ساق صمغ ، كان مقدسا ، كأنه تم عند قاعدة المدح «^(٦)» .

٣ - ترك المولود في الماء حتى يموت ويتم التخلص منه موضوع معروف في الحكايات : « عين روجة الحصب » ترك بعد ولادته في النهر ، مثل موسى عليه السلام «^(٧)» ، أدى وضعته والدته في النهر وأبنته أميرة مصرية . ويتم إشاد البطل دائما لبراهه قدره . وفي فرنسا ، كانت هناك عادة صحية قديمة جدا هي « تعطس المواليد في ماء جارية ، بصعة أيام بعد ولادتهم » «^(٨)» لاختبار قوة تحملهم .

٤ - التنافس بين الأخوة . وبعد قابيل وهابيل ويعقوب وعيسو أمثلة على التنافس بين الأخوة في التوراة . وورد بالقرآن والتوراة أن أخوة سيدنا يوسف أرادوا الإصرار به بعينهم منه . نتيجة تعصبل أنهم له عليهم . ويكتب لسيدنا يوسف لعدة ما كان قد دير له ، كما أنه يتعوق على إخوته . وكثيرا ما تستبد الحكاية بالعلاقات بين الأخوة (أو الأخوات) الأشقاء ، علاقات بين الأخوة غير الأشقاء لستطيع تقبل هذه العداوة

٥ - الحيوانات الناطقة : هي في الحكايات جزء من المعتقدات والحرفات المرتبطة برأس السنة الميلادية : « ليلة رأس السنة ، عند منتصف الليل ، نكتب الحيوانات القدرة على الكلام ومن يخفى . يستمع إليها يعلم أين يوجد كثر ، يجعله نريا ، هو وجميع سكان الأرض » «^(٩)» .

وفي الروايتين المصرية والفرنسية لحكاية « لغة الخيول » ، سمع البطل ، الذي أتبع له معرفة لغة الخيول ، حوارا بين طائرين (عقن وعراب) عن مكان يوجد به كثر (صندوق كبير مليء بالذهب) .

٦ - تناسخ الأرواح : ويمر الإنسان الحيوانات والنباتات التي يتكون منها العالم مشاهره وآلامه ومصائله وراثته . ويختصر روحه . هذه الكائنات تتصرف وتتحرك منه ، وتنفكر وتشعر مثله أيضا ، ولا يوجد أي عاقل بين كائن حي أو غير حي .

وفي الحكايات بشيع تحول الحيوان إلى كائن بشري ؛ فالأمير كورمابه يتحول إلى غراب أثناء النهار . كما تشيع فكرة الروح الحيوان . ويتحول المقتول أحيانا إلى حيوان (طائر على الأخص) أو نبات . وفي نموذج (الحكاية رقم ١٤) « أمي قتلتني وأنا أكلني » . ديمت روجة الأب البطل خمسة متحورت عظمه إلى طائر . « إن عظام الميت تمتلك mana (قوى خارقة للطبيعة) تمكن الإنسان من السيطرة على الآخرين في بعض الديانات القديمة » لأن روح الميت توجد فيها «^(١٠)»

المليئة بالعشب فهي الأغصان الجشعون الذين لا يرضيهم شيء.

والرؤيا الثانية التي رآها لويزيك في العالم الآخر هي كلاب مكنة سلاسل حديدية ، يريد بعضها أن يفتت بالعصر الآخر . وقد فسر له الملاك ذلك بقوله : « إنهم الأشرار الذين لا يعملون شيئا سوى السباح والعقر » . أما لرؤيا لثالثة فهي صهرينج مليء بالماء . والرابعة بحر من الذهب ، وأمواجه من الشهب . أما الخامسة والأخيرة فكانت قصرا . والصهرينج هو بئر الجحيم ، وحر الذهب هو المطهر ، أما القصر فهو لهردوس

وفي هذا العالم الخيالي العلوي المليء بالخداية كان لويزيك يستمع إلى « موسيقى عذبة ، ويرى عيورا ريشها متغير الألوان » .

وفي الحكاية المصرية تختلف الرؤى : فقد رأى ابطل أولا رجلا يصعد شجرة ، ثم يتحرك دون توقف ، آكلا الثمرات الجيدة والرديئة معا ، وهو عزرائيل الذي يقصص أرواح الأشرار والأغيار معا . ثم رأى بعد ذلك رجلا يملأ دلوه ، ثم يسكب في أرض خضراء ، في حين يسكب ماء قليلا في الأرض الجذباء ، إنه ليس إلا الملاك الموكل بالرق ، يسمح كل واحد نصيبه وأخيرا رأى أناسا يشدون حبالا كل واحد في اتجاهه . إنهم الدس في هذه الحياة التي يتكالبون عليها « كل واحد يريد لعبة له وحده » .

الحرافة

لتفسير الجانب غير الواقعي من الحكاية ، نستطيع إما أن نرجعه إلى أسباب معروفة ، بأن نصف بالخيال الحوادث غير المألوفة ، أو أن نعترف بوجود الحارق للطبيعة .

إن الشعب قد خلق في الحكايات عالما رائعا مليئا بالسحر . بعيدا عن حقائق الحياة ، وألبي الروابط الزمنية والطوابع الحرفية ، كما نرى الظلم والحاجة . فابطل يظل دائما مستصرا لأنه يمثل آمال الشعب وطموحه

والحرافة هي عالم « الظواهر غير المألوفة وغير القابلة للتفسير » ، أو هي « التصورات الوهمية » التي تتعارض مع « محسوسة القوانين التي تحكم العالم الخارجي » ، الموضوعي . أو نحكم سلسلة تصوراتنا الذاتية « (٥٦) » .

والحرافة رفض للمتعلق ، فالإنسان الذي كره العقل ، يعود إلى تلقائية الطبيعة . حقا إن الحافات غير العقلية أو غير المنظمة يشعر بها الرجل البدائي والطفل . يستطيع البديع لتحكمه فيها وقتلها ولكنها تظهر في الأحلام . وتعود عنها الحكايات

وتسحرنا الحكايات وتغور إصمحاتنا لأنها تصلنا بماء العقدة الذاتية ، عالم المستحيل ، عند سماع الحكايات « تعصل نزعته المكتوبة إلى الأراضي المفقودة » ، ولا تصح بذلك أبدا لمصالح العقل . إنها لحظة استرخاء .

ويعتقد كثير من الناس في تعدد الأرواح ؛ فالإنسان يمتلك بالإضافة إلى روحه روحا أخرى يطلق عليها « روح الأعراس » ، تتجسد في حيوان مفترس أو في شجرة . « وهي ظاهرة معروفة في علم النفس ؛ أن يتشبه شخص ما لا شعوريا بشخص آخر أو بشيء آخر » (٥٨) . والأشجار في الحكايات (كشجرة الليمون أو البرتقال) تنمر غيات جميلة .

ونحن نحتفظ الحكاية الشعبية بفكرة أخرى لدائرة الإنسان - آليات ، وهي تتضمن أكل فاكهة ما لاكتساب الحصوبة (الرجل الذي ولد بتاتا) . وفي أوروبا « عند ولادة ولي العهد تزرع شجرة ريزمون » (٥٩) . وعند الفرس ، يأكل الحاطب رمانة قبل الزواج . وقد ولدت هذه العادة من معتقد شامي عند كثير من الشعوب بأن من يأكل بعض الفواكه (كالتفاح ، ولرمان) ... يكتسب الحصوبة . وفي اليونان يرسل المتقدم سراج فاكهة إلى خطيبته (٦٠) . ويتشر هذا المضمون المولكوري للإنسان - آليات كل الانتشار . ويسمى العبريون الأطفال غير الشرعيين « أطفال الأعشاب » ، ويطلق عليهم ابرومان « أطفال الورد » (٦١) .

وفي مصر الفرعونية يشبه الموت بأوزوريس ، مما يستلزم بمعنى الإنسان « مصيرا كمصير الزرع » ، فحجسه يثبت كما تثبت البذور (٦٢) .

إن الاعتقاد في حياة الإنسان بعد الموت ، يشبه بعض فكرة لاحتفاء الهاني والنام للإنسان . ولأنه لا يعرف كيف يتفجع بحياته المؤقتة ينسى حياة أخرى أبدية . ولهذا احتفظ المصريون القدماء بأجساد موتاهم . وفي الحكايات نجد أن المكان الذي دفنت فيه حثة حبرون ارتفعت فيه شجرة خيالية لتلعب دور الحامي والمطمئن

٧ - العالم الآخر والحين إلى الجنة : فقد الإنسان بعد خروجه من الجنة الخلود والحرية والتلقائية . ونحتفظ الحكايات بدكريات مرحلة الحياة الفردومية ، حيث كانت السعادة في تناول يده ، وكان السلام سائدا . وهذا الحين إلى الجنة مائل في حكاية « الرحيل إلى العالم الآخر » . وفي الرواية الفرنسية تنع Louise الأخرج زوج أخته الملاك ورأى خمس رؤى : الأولى :

ريف واسع مكشوف عواصف التي على يسار الطريق مليئة بالعشب ، وبالرغم من ذلك فإن البقرات التي تأكله هزيلة هزالا يثير الشفقة . أما الحقول التي على اليمين فهي - على العكس من ذلك - مخدبة ، وبالرغم من ذلك كانت مليئة ببقرات مهاد وجميلة .

إن البقرات السمان في الحقول المهدمة هي الفقراء الذين عاشوا على القليل دون أي شكوى . أما العرة الهزيلة في الحقول

لأما جيذا ، ولم يأكل طعاما جيدا ، فإنه يهرب من بؤسه عن طريق الأحلام . وتتيح له الحكاية الوسيلة للتسرية عن نفسه . بل الانتقام .

وتلعب الخرافة دورا تعويصيا ، وظيفة الخيول فيها يجد أصلها في « النزاع الدائم الذي يعارض رعبات القلب مع الوسائل التي يمتلكها لتحقيقها »^(٨) . وتحقق الحكاية الحاجة إلى إعادة صمم الحياة في ظروف مثالية أحمل من الظروف الحقيقية . وتسرى الحكاية في « أعماق عقولنا ، حيث ممسكة اللاشعور »^(٩) ، ويجد فيها كل منا حلوله الخاصة ، بتصكيرها بتركه النص من أثر على نفوسنا وعلى صراعاتنا الداخلية .

ولا تصف الحكاية العالم كما هو ، ولا ترجع إلى العالم الخارجي ، ولكنها تصور المشاعر الداخلية للفرد

إن الحكاية الشعبية غنية بالعناصر المتعلقة بالخرافة ، والخرافة للطبيعة ، والخيالية ، وهي تمنحنا الشعور بأن لا تعكس عالم الأحلام ولكنها تقترح نوعا من القوانين الطبيعية فمن يقدم العون للحيوان أو للضعفاء يجد من يساعده إلى مساعدة القوى الخارقة للطبيعة ضرورية . ولكن يجب أن يحتار المرء اختبارات في سبيل الحصول عليها .

ليس هذا إذن هو العالم الواقعي المليء باليأس والألم ، ولكنه الحلم بعالم أكثر مثالية وأكثر عدالة .

وباختصار فإن الحكاية الشعبية تتحد فيها نزعتان متناقضتان : إحداها ميل إلى الخرافة ، والأخرى حب كل ما هو واقعي وطبيعي . وابتداء من حوادث واقعية بسيطة تطلق الحكاية إلى حوادث خيالية . والحكاية تبدأ « كإنسان » كما كان ، ثم تنقلنا في رحلة خرافية تترك فيها العنان للخيال . وفي نهاية الحكاية نعود إلى الواقع البعيد عن السحر ، إلى العالم الواقعي ، فيمل الراوي وترك تراك ، انتهت حكايتي^(١٠) .

وتبعد الحكاية أية مصادقة ، وتعطي الإجابة قبل السؤال ، والوسيلة قبل المعايير . والبطل يتلقى المساعدة قبل أن يواجه الموقف الصعب .

ويتعمق البطل على الطبيعة بقدراته (تكوينه الجسماني والعملي والأخلاقي) وقوته (فهو يملك الوسائل والمواهب الخارقة للطبيعة) وإرادته (فهو يعمل على إخماد المهات الصعبة أو الشقة) .

ولا يعرف الأشخاص حواجز اجتماعية أو رمنية بينهم ، فالبطل يجوب الأماكن ، ويتزوج ابنة الملك . والأيام بل السنوات والقرون لا حساب لها ، ويختلط عالم الأحياء بعالم الموتى . وتتحدث الحيوانات ، وتنسب إلى النباتات حياة مماثلة لحياتنا . وتتحقق الأمنيات بمجرد التمكبر فيها ، ويختلط فكرة الفرد ونوع . ويسمى المطلق والانسانية . إن الأشياء التي تكون مصدرا للقلق في الحياة لا تكون كذلك في الحكاية . وفيها يتحقق عبر الممكر ، فتعطي الروح للجسد ، وتحقق المهات المستحيلة ، وكذلك الرغبات والإمان ، ويتم الحصول على قوى خارقة للطبيعة ، ويتبنى كل ألم جسدي أو معنوي

وتخلق الحكاية عالمها الخاص ، وهو عالم مثالي يتحقق فيه رعبات الإنسان دون الشعور بأي تعب . وهذا ليس إلا رد فعل للألم الناتج عن العمل الشاق الذي ينبغي عليه أن يقوم به

والحكاية الشعبية لعبة مسلية يقوم بها الخيال . ففي تغير من شكل لأشياء وطبيعتها فتصمم أو تصغر عناصرها دون أي اهتمام بأن تكون قابلة للتصديق . وكل فن الحكاية يكمن في الترفيه من أجل التسلية ، فأحداثها لا تقع في أيامنا هذه ، ولا يصدقها الروي ولا المستمعون ، ولكنهم يفتنون بها وقته ، ويتشرون من متاعب الحياة

ولأن الفرد من الشعب لم تكن له طفولة سعيدة ، ولم يلبس

الهوامش :

- (٨) الحكاية الفرنسية
Le Garçon de chez la Bûcheronne et les trois écus du Diable.
(٩) الحكاية الفرنسية
L'Amour des trois oranges.
(١٠) الحكاية الفرنسية
La Petite Annette
(١١) الحكاية الفرنسية :
La Renarde
(١٢) Bachelard, La Terre et les Rêveries du repos, Corti, 1963, p. 291
(١٣) الحكاية المصرية « القزلة »
(١٤) Mircea Eliade, Traité d'histoire des religions, Payot, 1953, 263
(١٥) Pau Sébillot, Notes sur le culte des arbres, revue des traditions
Populaires, 1899 XIV p. 450.

- (١) Marthe-Robert, Roman des Origines et Origine du Roman
Bernard Grasset, 1972, pp. 101-102
(٢) Bruno Bettelheim, La psychanalyse des Contes de fées, Robert Laffont, 1976, p. 52.
(٣) Marthe-Robert, op. cit pp. 101-102
(٤) الحكاية الفرنسية :
La Renarde.
(٥) الحكاية الفرنسية
L'Amour des trois oranges
Couchaux
(٦) Ibid

- ibid., p. 39 (٢٠)
- B. Bettelheim, op. cit., p. 16. (٢١)
- B. Bettelheim, op. cit., p. p. 199. (٢٢)
- André Jolles, Les Formes Simples, Seuil, 1972, p. 194. (٢٣)
- S. Freud, Totem et Tabou, p. 186. (٢٤)
- C. L. Straus, La Pensée Sauvage, Plon, 1942, p. 21. (٢٥)
- C. Levi Strauss, op. cit., p. 293. (٢٦)
- Ibid., p. 174. (٢٧)
- Revue des traditions populaires, 1899, t. XIV, p. 458. (٢٨)
- Moine اسم مائة الذي تأخذ من الماء (٢٩)
- Loeffler Delachaux, Marguerite, op. cit., p. 123. (٣٠)
- Revue des Traditions populaires, 1899, t. XIV, p. 53. (٣١)
- Mircea Eliade, op. cit., p. 30. (٣٢)
- Jung, Essai d'Exploration de l'inconscient, Gonthier, 1965, pp. 26-27. (٣٣)
- M. Eliade op. cit. 264. (٣٤)
- E. Gaucher, La Pomme et la Fécondité, p. 70. (٣٥)
- Eliade, op. cit., p. 260. (٣٦)
- H. Mauney, Essai Sur le Merveilleux, (cf. P. M. Schulz, P. 36). (٣٧)
- Marc Soriano, Les Contes de Perrault, Gallimard 1968, p. 464. (٣٨)
- B. Bettelheim op. cit., p. 87. (٣٩)
- (٤٠) مقارنة بين ما الراوي الفرنسي الحكاية، وبعد ما مقابل في الحكايات المصرية - (ثلاثة ثلثة خلعت الحلو، طرة ولا طلوة)
- Ibid, p. 452. (٤١)
- Ibid, p. 455. (٤٢)
- Sébillot, op. cit., p. 452. (٤٣)
- (٤٤) الحكاية المصرية - الأخوان
- Bruno Bettelheim, op. cit., pp. 126. (٤٥)
- Loeffler-Delachaux Marguerite, Le Symbolisme des Contes de fées, (٤٦)
- L'Arche, 1949, p. 190. (٤٧)
- G. Bachelard, L'eau et les Rêves, J. Corti, 1963, p. 47. (٤٨)
- (٤٩) الحكاية الفرنسية
- Le Garçon de chez le Bâcherme (٥٠)
- Mircea Eliade, Traité D'histoire des Religions, p. 172. (٥١)
- (٥٢) الحكاية الفرنسية
- L'Amour des Trois Oranges (٥٣)
- Ibid. (٥٤)
- Ibid. (٥٥)
- Mircea Eliade. Le Mythe de L'Eternel Retour, Gallimard, 1969, p. (٥٦)
-
- S. Freud, Totem et Tabou, p. 186. (٥٧)
- (٥٨) الحكاية الفرنسية
- La Reçarde. (٥٩)
- Bruno Bettelheim op. cit., pp. 19-20. (٦٠)
- Bruno Bettelheim op. cit., pp. 19-20. (٦١)
- Ibid., p. 170. (٦٢)
- Ibid. (٦٣)



تراث جماعة الديوان النقدي

أصوله ومصادره

قراءة مقارنة

إبراهيم عبد الرحمن محمد

(١) تعود البدايات الأولى لحركة الشعر العربي الحديث إلى تلك الحلقة المبكرة التي أخذت فيها القوى الوطنية في كثير من الأقطار العربية تستيقظ من سباتها الطويل لتقاوم الاستعمار التركي ، وتمهد - بعد صراع طويل ومرير - لاحتساره نهائيا من العالم العربي . فدخل بعد ذلك في العصر الحديث . وقد كانت هذه الحلقة من الاستعمار التركي من أكثر الحقب التاريخية التي عاشها العالم العربي ظلاما وتحلفا ، فقد حال هذا الاستعمار بينه وبين تراثه اللغوي والأدبي والاجتماعي من ناحية ، وعمل على طمس شخصيته العربية ، وإحهاض قوى الفرد الذاتية وطموحاته الإبداعية ، من ناحية أخرى . مما أخذ يفرضه من أفكار ومبادئ ، ومحدثه من ظلم ورجس بين المعارضين لسياسته من الوطنيين . على نحو جعل من الوطن العربي من أدناه إلى أعلاه سجنا كبيرا تحول أسواره العالية بينه وبين ما كان يحدث في العالم الأوربي من تطور سريع وحاسم . أدى إلى تغيير وجه الحياة فيه تغييرا كاملا وجسما . ومن هنا نستطيع أن نفهم أهمية هذه الحلقة التي تلت خروج تركيا من العالم العربي ، فقد أدى ذلك إلى تحقيق أمرين لها عظيمهما في تطوره الحديث :

الأول : اللغات العرب إلى ماضيهم ، واستلهم هذا الماضي في تعبيراتهم ، وتأكيد شخصيتهم العربية التي طابت وما طويلا . والثاني : الانفتاح على العوالم الأوربية التي ظلت أبوابها مغلقة في وجوههم طوال سنوات الاحتلال التركي ، فقد صمدت الدول الأوربية التي كانت قد حققت تطورا حضاريا كبيرا ، صناعيا وثقافيا ، إلى اقتسام الأقطار العربية في أعقاب الحرب العالمية الأولى بوصفها من أملاك الدولة العثمانية المهزومة ، أو الرجل المريض كما كانوا يسمونها . وهكذا خرج العالم العربي من استعمار ليفتح في استعمار آخر !

يعوض . ، لا يزال . معارك أخرى متنوعة . سياسة وحضارية . يستطيع تلخيص آثرها . من ناحية انفسية والموضوعية . في اتجاهين عامين متلازمين . عبد علي حركة الشعر الحديث في سائر بيئاته العربية . هي

اتجاه التقليد ، وفريد به هذا التيار الشعري الذي حرص أنصاره على محاكاة القديم في لحنه وصوره وموسيقاه ، محاكاة

وليس من عايننا هنا أن نرصد حركات الاستعمار الأوربي ووسائله في إيقاع أقطار العالم العربي المختلفة في شأكه ، وإحكام قبضته عليه . ولكن عايننا أن نرصد الآثار التي خلفها هذا الصراع العنسي والحضاري على حركة الشعر العربي الحديث . لنرى فنياء بداياته الأولى قد واكت حركات التمرد على الحكم التركي . حتى إذا ما سقط هذا الحكم رأيناه

بفت ، عند بعض الشعراء ، حد الاحتذاء الكامل لقصائد منه
في بعض الأحيان .

وانحياز التجديد ، وهو هذا التطور الذي أخذ يجد على الشعر
العربي الحديث ، منذ بدأ العرب يتصلون ، بطريق أو بآخر ،
بالعالم الأوروبية الحديثة ، وبشعرون ثقافتها وظروف حياتها
الاجتماعية والحضارية . ومحتاج ، لفهم طبيعة التيار التقليدي ،
أن نلم بالأسباب التي أدت الى نشأته واستمراره حتى الآن ،
وغلبته في بعض البيئات العربية على تيار التجديد . ويمكننا إيجاز
هذه الأسباب في ملاحظة مهمة سبقت الإشارة إليها ، هي
ارتباط حركة الشعر الحديث بأحداث العالم العربي وصراعاته
الوطنية مع الاستعمار التركي والعربي ، وما عرضه على الشعب
العربي من تحلف . فاما الاستعمار التركي فقد حال ، ربما ، بين
العرب وراثتهم اللغوية والأدبية - كما قلنا - وأما الاستعمار العربي
فقد حاص العرب معه تجربة حضارية جديدة ، تلتخص في
أنهم اكتشفوا من خلال ما استخدمه من أسلحة حديثة في
حروبه معهم ، أن بينهم وبينه مسافة حضارية واسعة وخطيرة ،
في مقدورها أن تهزم شخصيتهم العربية كما هزمت قواتهم
لعسكرية . ومن ثم فقد تما في نفوسهم حب التراث ، فعدوا
إلى إحيائه وتمثله ومحاكاته ، ليستعيدوا عن طريقه شخصيتهم
العربية من ناحية ، ولجعلوا منه نقطة بداية صالحة للتطور ،
وحاصها يلفون به من غزو الحضارة الأوروبية الحديثة - وما تؤدي
إليه من خطر على شخصيتهم العربية التي استردوها من ناحية
أخرى ^(١) .

ولكن هذا الحرس والتخوف لم يحولا ، بالطبع ،
دون قيام صلة وثيقة بين الحضارة الأوروبية الوافدة والتراث
العربي المسترد ، فقد وجد المثقفون العرب في الآداب الأوروبية
ألوانا جديدة من الشعر والنثر تختلف كثيرا عن تراثهم القديم ، كما
وجدوا في مذاهب الفية وانجاساتها الفكرية المختلفة ، خاصة
الرومانسية ، ما يجذب مع عواطفهم الوطنية ، وينسج للتعبير
عن مشاعرهم لدائية ، التي أخذت تنمو وتتصحم في مواجهة
الأحداث والتغيرات التي أحدثت تجد على البيئات العربية المختلفة
بعد امتاحتها على انعام الخارجى ، على نحو مهد لنشأة تيار من
التجديد ينظم سائر الأشكال الأدبية من شعر ومسرح وقصة ،
فصلاً عن النقد .

ويستطيع الدارس على هذا الأساس أن يميز في تاريخ
لشعر العربي الحديث بين مرحلتين متكاملتين ، هما : مرحلة
التقليد ، ومرحلة التجديد ، وهما مرحلتان انتقلت فيها حركة
هذا الشعر من مجرد احتذاء القديم ومحاكاته وتطويره ، إلى
تجديد الصيغة الشعرية تجديدا يمس سائر مقوماتها اللغوية
والتصويرية والموسيقية ، ويخلق منها شعرا جديدا بالمعنى الدقيق
لهذا المصطلح .

ومن المعروف أن شعر شوقي وما قام حوله من نقد ، يتسميان
من الناحيتين التاريخية والفنية ، إلى المرحلة الأولى من حياة
الشعر العربي الحديث ، أعنى مرحلة التقليد ، وهو ما يفرص
عليه ، التزاما بالمسح الصحيح ، أن نقصر حديثنا في هذه المقالة
على دراسة هذا التيار وما يتصل به من إحياء وتطوير ، مرحلتين
الحديث عن تيار الشعر الحديث إلى مناسبة أخرى .

وعما يتصل بتيار التقليد . فقد انتظمت ثلاثة اتجاهات فيه
متعاقبة ، فرصتها طبيعة الأحداث التي مرت بها الأمة العربية في
ذلك الطور من تاريخها الحديث ، وطبيعة بصفة الوثيقة التي قد
إياها نشأت بين الفن الشعري وموجات انصراف اسيااسي
والاجتماعي والحضاري ، هي : اتجاه الاحتذاء ، الذي يتمثل
في «استعارة» القصائد القديمة وإعادة صياغتها ، كما يتمثل في
«محاكاة» نوع بعينه من الصيغ الفنية التي عبت على شعر
العصور العباسية المتقدمة والمتأخرة ، بكل ما كان يثقلها من
تشبيهات مستهلكة ، وجناس متكلف ، وصور شعرية مبتذلة ،
في إطار من «شعر المناسبات» و «الإخوانيات» ، يحلو من كل
أثر للوجدان الداني للشاعر .

والانحياز الثاني هو ، ما يسميه النقاد اصطلاحاً بـ «عودة
الذاتية» ^(٢) إلى الشعر بعد أن غابت زمنا طويلا . وكانت هذه
العودة إيدان بدحول الشعر العربي إلى العصر الحديث ،
باعتدائه إلى الصيغة الصحيحة لإحياء التراث القديم ، وتمهيد
الطريق أمامه لتحقيق نوع من «حضور الذات» في قصائده ،
في داخل هذا الإطار التقليدي الصاغط على الأصول القديمة .

أما الانحياز الثالث ، فهو اتجاه تطوري ، يجمع شعراؤه في
نقل الحركة الشعرية نفلة فية وموضوعية جديدة ، استمدوا
أكثر مقوماتها من تراث «الحركة الرومانسية» العربية في جانب
النقدى والشعري . ومعنى ذلك أن التيار التقليدي ، هو يعطى
عليه في المراحل المختلفة ، من احتذاء للقديم ، وعودة لسانية ،
ومحاكاة للشعر الرومانسي في العرب ، ليس في الحقيقة سوى
حركة فية واحدة ممتدة ، مستطج بالمفهوم النقدي الصحيح أن
نسميها جميعا «حركة إحياء للقديم» . وآية ذلك أن هذه
الاتجاهات الثلاثة ظلت بدرجات متفاوتة ، مخصصة للإطار
الشعري القديم ، حتى في تلك التماذج الشعرية المتطورة التي راد
فيها أصحابها موضوعات جديدة ، وأقاموا بناءها الفني على
أصول تأثروها من تراث الحركة الرومانسية في الأدب الإنجليزي
خاصة ، على نحو ما سوف نرى . كما أن هذه الاتجاهات
لا تزال ، على الرغم من هذا الزمن الطويل الذي قطعتة حركة
الشعر الحديث ، تعيش جتا إلى حبس في صيغة شعرية تقيدية
يتصالح فيها القديم مع الجديد فصالحا غريبا ومثيرا !

إلى هذا التيار التقليدي ينتمى شعر أحمد شوقي ،
ويتطوى ، لذلك ، على خصائصه ومقوماته الفنية
والموضوعية ، من احتذاء ومحاكاة ، ومن ذائبة ورومانسية ، في

والتحدى الحضاري : والاستثمار الجديد ، والقيمة المعاصرة . إلى ما أدت إليه من امتزاج الأدب بالسياسة امتزاجا جعل من الأدب العربي الحديث في أجناسه المختلفة شعرا وبرأ ، نتاجا يستمد أغراضه وموضوعاته ومعانيه من الأحداث السببية والاجتماعية . والصراعات والثورات التي استفقت منها . وفي عبارة أخرى جعل من الأدب العربي الحديث مرآة تعكس على صفحاتها الصافية صور هذه التحولات التي كان المجتمع العربي ولا يزال يواجهها في العصر الحديث ، على اختلافها وتنوعها . ولعل في هذا ما يفسر انتفاء جيل أحمد شوقي من الشعراء والنقاد والكتاب . إلى الأحزاب السياسية المعروفة في ذلك الوقت . والتمسك بالدفاع عن آرائها ومواقفها من الأحداث المعاصرة ، وهو ما بات له آثار عميقة على تشكيل أدبهم ونسبة ومقاييسهم النقدية ، خاصة في صورتها التصيقية . على نحو ما تشخصه الحركة النقدية التي ثارت حول شعر شوقي خاصة وغيره من شعراء التقليد بعمامة

(٢) النقد التنظيري

ولقد رجع لواء الحملة على شعر شوقي وغيره من «المقديس» طائفة من الشعراء النقاد الذين عرفوا في تاريخ النقد العربي الحديث بـ «أصحاب الديوان» . وقد أقاموا حملتهم تلك على دعامين ، نقدية وإبداعية : فاما الدعامة النقدية فتتجسد في محاولتهم تقديم رؤية جديدة للنص الشعري ، وطائفة ومقوماته الفنية ، استمدوا أصولها من الآداب الغربية في شكيبا النقدي والإبداعي ، في مراحل بعضها من مراحل تطورها ، أهمها المرحلة «الكلاسيكية» . وأما الدعامة الإبداعية فتتلخص في حرص «أصحاب الديوان» على «محاكاة» شعر الحركة الرومانسية ، فيما كانوا ينظمونه من قصائد ، في جديسها النوعي والموضوعي من ناحية ، وإثرائها بالمشاعر الذاتية «الصادقة» من ناحية أخرى ، يريدون بذلك أن يقابلوا بين أشعارهم وأشعار شوقي ، ليؤيدوا عن طريق هذه المقابلة آراءهم في تحف صبيته الفنية وتقليديتها .

وبما يتصل بالرؤية النقدية الجديدة لمعظم يمكننا التماسها في نوع من الكتابات النقدية التي نشرتها هذه الجماعة على مدى عشرين عاما أو يزيد : الأولى ، نقد نظري غابته بناء نظرية جديدة متكاملة في نقد الشعر ورصد مقوماته الفنية وإحاطية ، والثانية ، نقد تطبيقي في شكل دراسات تحليلية لقصائد ودواوين من الشعر العربي القديم والحديث . ويلاحظ قارئ هذا التراث النقدي في شكله ، تعاوتا واضحا بين الآراء النظرية والنتائج التطبيقية من ناحية ، كما يلاحظ تفاوتاً بين عناصره ومقاييسه التي يحتلظ فيها القديم بالحديث اختلاطا واسعا من ناحية أخرى ، على نحو يحملنا على الوقوف عند كل نوع على حدة ، حتى يتيسر لنا الكشف عن أصوله ومصادره ، ونقوم هذه الحركة النقدية تقريبا موضوعيا محابدا . وسوف نتحد إلى هذا الكشف والتفوق

صيغة شعرية مركبة من القديم والحديث ، على نحو يحل من هذا لشعر في صبيته تلك صورة جامعة لما حققه التيار التقليدي من تطور ، كما جعل منه هدفا موضوعيا للدعوى النقدية المختلفة التي صاحبت حركة الشعر الحديث في مراحلها الأولى . تلك الدعوى التي اختتمت بين تمجيد القديم والدعوة إلى تقليده ، وإثارة الحديس والسعي إلى محاكاته ... وهي دعوى اتخذت شكل «معارك نقدية» حادة بين أنصار القديم وأنصار الحديث عن نحو ما كان يحدث في فترات التحول الحاسمة في تاريخ الشعر العربي القديم . وقد برزت من بين هؤلاء وأولئك طائفتان من النقاد الذين يشخصون بكتاباتهم النقدية والإبداعية هذا الاتجاه أو ذلك ، فحمل لواء الدعوة إلى التجديد طائفة من الشعراء النقاد الذين عرفوا في تاريخ النقد العربي الحديث بأصحاب «الديوان» ، كما حمل لواء الدعوة إلى تمجيد القديم وتقليده طائفة أخرى من الشعراء والكتاب الذين كانوا يؤثرون . بحكم تقاسم التقديس ، إحياء القديم وتقليده . ومعنى ذلك أن دراسة الحركة النقدية التي قامت حول شعر شوقي كفضيلة بتشخيص طبيعة الصراع العنيف حول القديم والحديث في هذه المرحلة الحاسمة من حياة الشعر العربي الحديث ، ورصد مقومات هذا الشعر الفنية في صبيته الجديدة التي يعيش فيها القديم الماثور مع الحديس الواحد جبا إلى جيب ، حتى في أكثر التمازج الشعرية جدانة ، وأبعدها تطورا ، على نحو ما سوف نرى .

ونقضي منا دراسة هذه الحركة النقدية ان مقدم بين يديها ملاحظات ، أو لنقل ثلاثة محطيات ، يعتقد أنها ضرورية لفهم هذه الحركة على وجهها الصحيح ، ونقوم أثرها في تطور الشعر الحديث تقريبا دقيقا بعيدا عن الإسراف والمبالغة . وأولى هذه الملاحظات أن العرب قد دخلوا إلى العصر الحديث من أبواب الأحداث السياسية ، بمعنى أن هذه النفلة لم تكن نتيجة تطورات حضارية طبيعية حققها المجتمعات العربية المختلفة التي ظلت فروبا تروح تحت بير الاستعمار الأجنبي ، وتعاني من التفرق والتخلف ، وإنما كانت «نفقة سياسية» . وصفت هذه المجتمعات في مواجهة العصر الحديث بكل ما حققه من تطور حضاري في الحياة والعلم والنظم ، بعد سقوط الخلافة التركية ولثائية ، أن هذه المواجهة الحضارية قد اقترنت بمواجهات عسكرية كما قلنا ، تشمل في محاولات هؤلاء المستعمرين الحد من الأوربيين اقتسام تركة الرجل المريض كما أشرنا من قبل وتنحصر الملاحظة الثالثة في أنه إذا كانت «النفلة السياسية» وليدة صراعات طويلة المدى بين الأتراك والقوى الوطنية في سائر أقطار العالم العربي ، فإن النفلة الحضارية والمواجهة العسكرية بين العرب وأوروبا كانت نفلة ومواجهة معاشية . وصفت المجتمعات العربية وجهاً لوجه أمام تحد حضاري وخطر استعماري ، ليس لهم بها عهد من قبل .

وكان لابد أن يؤدي هذا كله : الأحداث السياسية ،

طريق العودة إلى المصووص الأصلية ، نستنتجها وبرصد من خلالها عناصر هذه النظرة الجديدة ، أو قل نحاول تأليها في بناء يلم شتاتها ، ويسر لنا أمر النظر فيها .

وقد تورعت بصوص النقد النظري بين مقالات كثيرة نشرها لعقاد والمآرتي وشكري ، تناول هذا العنصر أو ذاك من عناصر الشعر ، ومقدمات لدواوينهم الشعرية ، واعتراقات تنحو معى الترحم الذاتية ، وتقدم - لذلك - نصيرات ثرية لبراعث هذا الاتجاه النقدي أو ذاك وأصوله العربية والأجنبية . وقد كان العقاد أكثر هؤلاء القاد الشعراء إلحاحا على هذا الاتجاه التنعيرى ، وأشداهم حاسة لإداعته بين القراء . والانتصار لمبادئه ضد معارضييه من دعاة التقليد وعشاق التراث لفديم ، بحيث يصعب على الدارس أن يلم إلما كاملا بترانه من المقالات والأحاديث والدراسات والمقدمات فى هذه الدراسة المركزة . ومن ثم فسوف نعتمد على آرائه أولا ، فى «بناء» هذه النظرية الجديدة ، على أن نلم ، بين حين وآخر ، بأقوان صاحبيه كلها دعت الحاجة إلى استكمال هذه المعركة أو تلك ، كما سوف نعود إلى الاختيار من هذا التراث النقدي اعتبارا لخاصا عابته تشخيص هذا الاتجاه وبيان أصوله النقدية والحديثة ، دون رصد فى صورته المفصلة .

وقد تناول العقاد وصاحبه فى هذا السيل من الكتابات النظرية عناصر متنوعة من الفن الشعرى ، كثر الخلد حولها قديما وحديثا ، وهى عناصر وردت متفرقة فى هذه الكتابات ، وانقطعت ، لذلك ، الصلة بين بعضها وبعض إلا قليلا ، على نحو يجعل منها مجرد أفكار نقدية لا تؤدي بالضرورة إلى بناء نظرية جديدة فى الشعر ونقده ، ولكنها تصلح - على الرغم من ذلك - لأن نقيج منها بناء متكاملا حين نضم بعضها إلى بعض ، بعكس بطريق أو آخر ، ما أخذ يجد على الذوق الأدبى فى مصر من تطور منذ أوائل القرن العشرين . ويتظم هذا البناء النقدي ثلاثة عناصر أساسية ، تنطوى فى داخلها على عناصر أخرى ، هى : ماهية الشعر وما يتصل به من فصايب الإبداع الفنى ، كالنص والصفة والدائية والخيال ، والشكل وما يتألف منه من عناصر اللمة والصور والموسيقى والأوزان ، والمصمون وما يتطوى عيه من فصايب المعنى الشعرى وموضوعات القصائد . ويلاحظ قدرى هذا التراث على كثرة بصوصه وتنوع مناسباته أنه تسرى فيه عند هؤلاء النقاد الثلاثة روح واحدة ، ويتظمه خيط فكري وهى واحد ، على نحو يجعل من هذه الكتابات نسخا يشبه بعضها بعضا ، ونخلو أو تكاد بما هو جدير بأن يميز ناقلنا من آخر ، منها اتفقت المصادر التى كانوا يأخذون منها ، والمدارس لعمدة التى يدعون لفلسفتها ، وهو ما ياقص الفلسفة النقدية التى صدرت عنها هذه الجماعة ، والتى تتلخص فيما يطلقون عليه «شعر الشخصية» أو أدب «النفس المتارة» ، يريدون به لأدب الذى يعبر لنا فيه صاحبه «عن الدنيا كما يحسها هو لا كما

يحسها غيره . لما يحار به أدبه من مرية ، ويتم به من سمه . لأنه إنسان له ذوق وحالته ومهم وتجربة وخلق وعادة . لا يشبه فيها الآخرين ولا يشبه الآخرون فيها»^(١)

ومها يمكن من حقيقة هذه المشابهة وأساسها ، فقد أثارت شكوكا نقدية عميقة حول أصالة فكر هذه الجماعة بعمامة ، وأحد بعضهم من بعض خاصة^(٢) . ولقد كانت محاولة أصحاب الديوان تحديد مفهوم جديد للشعر هى المصطلق الذى انطلقوا منه إلى تحديد المفهومات الجديدة لعناصره الأخرى . ولدينا من كتابات هؤلاء النقاد ، مما يعكس مفهومهم للشعر ، بصوص كثيرة أوجهاها ما جاء فى مقدمة العقاد للجزء الثانى من ديوان شكري الذى طبعه فى سنة ١٩١٣ بعنوان : «الشعر ومريده» جاء فيها :^(٣)

«ليس الشعر لغوا تهذى به القرائح فتشده العقول فى سماع كلامها وتصورها ، علو أنه كان كذلك لما كان له هذا الشأن فى حياة الناس . إن الشعر حقيقة الحقائق ولب اللباب ، والحوهر الصميم من كل ما له ظاهر فى مشاغل الخواص والعقول . وهو ترجمان النفس ، والناقل الأمين عن لسانها ، وإن كانت النفس تكذب فيما تحس به أو تدعى بيبها وبين ضميرها فالشعر كاذب ، وكل شىء فى هذا الوجود كاذب ، والدنيا كلها رياء ولا موضع للحقيقة فى شىء من الأشياء»

«وقد يخالف الشعر الحقيقة فى صورته ، ولكن الحر الأصيل منه لا يتعداها ، ولا يخالف روحه روحها ، لأنه لا حقيقة للإنسان إلا بما ثبت فى النفس واحتواء الحس . والشعر إذا عبر عن الوجدان لا ينطق عن أهوى ، إن هو إلا وحي يوحى

«والشعر وحده كعبيل بأن يندى لنا الأشياء فى الصورة التى ترضاها خواطرنا ، ونأسس بها أرواحنا ، لأنه ناسج الصور ، ودمج الأجسام على المعانى النفسية ، وهو مستعد مترع فى عرش النفس ، يجمع الخلل على كل ساعة كمثل بين يديه ، ويعرض الطرف عن كل مالا يحب النظر إليه .»

«والشعر لا تحصر ميزته فى الفكاهة العاجلة والترفيه عن الخواطر ... ولا فى تهذيب الأخلاق وتلطيف الإحساسات ، ولكنه يعبر الأمة أبصا فى حياتها المادية والسياسية وإن لم ترد فيه كلمة عن الاقتصاد والاجتماع ، هاعا موضوعاته وأبوابه مظهر من مظاهر الشعور النفسانى ، ولن تذهب

حركة في النفس بغير أثر ظاهر في العالم الخارجي.....»

«وأيما شاعر كان واسع الخيال، قوياً التشخيص، فهو أقرب إلى الإفرنج في بيانه، وأشبه بالآريين في مزاجه، وإن كان عربياً أو مصرياً، ولا سيما إذا جمع بين سعة الخيال وسعة الاطلاع على آداب العربيين».

وقد نلنا الاقتباس من هذه المقدمة لأنها في رأينا وثيقة نقدية احتشد فيها العقاد لتقديم نموذج شعري جديد لواحد من أعضاء الجماعة التي حملت عبء الدعوة إلى تطوير الشعر العربي وتحريره من أسر القديم. وتتردد هذه الآراء بشكل أو بآخر، في كتابات العقاد الأخرى^(٨)، كما تتردد في كتابات شكرى والملايكي. فذهب شكرى إلى تعريف الشعر تعريفاً عاطفياً في قوله^(٩):

«الشاعر أن يتعرض لما يهيج فيه العواطف والمعالى الشعرية، وأن يعيش عيشة شريفة موسيعة نقد، استطاعته. ويبقى له أن يعود نفسه على البحث عن كل عاطفة من عواطف قلبه، وكل دافع من دوافع نفسه؛ لأن قلب الشاعر مرآة الكون، به يبصر كل عاطفة جليلة شريفة فاصلة، أو قبيحة مردونة وصعبة.....»

ومن كان صعيص العواطف أتى شعره لا حياة فيه؛ فإن حياة الشعر في الإبانة عن حركات تلك العواطف، وقوته مستخرجة من قوتها، وجلاله من جلالها، ومن كان سقيم الدوق أتى شعره كالحلين ناقص الخلقه. والشاعر رسول الطبيعة، ترسله مروودا بالهفات، كي يصقل بها النفوس ويحركها ويزيدها تورا ونارا، عظم الشاعر في عظم إحساسه بالحياة، وفي صدق السريرة الذي هو سبب إحساسه بالحياة.....»

ولا يختلف مفهوم المازني لطبيعة الشعر وخصائصه عن مفهوم صاحبيه؛ فقد ألح مثلاً على عناصر بعضها من مقوماته العنصرية حين عمد إلى تأكيد دور العاطفة والخيال والمجاز والصدق في صناعة الشعر، في كلام كثير يجترئ منه هذه الإشارات الدالة التي نغنى عن غيرها منه^(١٠):

«ما الشعر إلا سمان لا يزال الإنسان ينشئها في نفسه، ويصرها في فكره، ويناجي بها قلبه، ويراحع بها عقله. والمعاني لها في كل ساعة تجديد، وفي كل لحظة تردد وتوليد، والكلام يمنح معناه بعضها، وكلما اتسع الناس في الدنيا اتسعت المعاني كذلك».

والصدق في الترجمة عن النفس، والكشف عن دجيلها، أبلغ في التأثير وأنجح، والأصل في الشعر وسائر الفنون الأدبية على احتلالها وتباين مراتبها وغاياتها، النظر بمعناه الشامل المحيط.. وهو يحلق بالمرء فوق الحياة، ويرغمه أن يحس ما يرى وأن يرى ما يحس، وأن يتخيل ما يعلم وأن ما يتخيل، وهو يحبل القبح جلالاً، ويزيد الخيال مصرة وجلالاً، ويمجر في النفس بانيع الأمن والفرح والسرور والألم.....»

«.. وليس بشعر عالم يعبر عن عاطفة أو يثرها.... وما أن العاطفة تحتاج إلى لغة حارة تعبر عنها، فقد استعملت المحسنات البديعية، لكن هذه المحسنات صارت مردولة بالصيغة والتكيف؛ أما عند شعراء الطبع فتأتي عمواً، وتكاد لا تحس؛ فهي جميلة الوقع، معبرة تعبيراً صادقاً عن العاطفة....»

«... وليس الأصل في الشعر الاستقصاء في الشرح، والإحاطة في التبيين، ولكن الأصل فيه أن تترك كل شيء للخيال...»^(١١)

وتعكس هذه الموصى القليلة، حين يهتم بعضها إلى بعض، معهما بعينه للشعر، أحد بدور في كتابات هؤلاء العقاد دوراً واسعاً يلخصه وصف العقاد للشعر بأنه «صناعة توليد العواطف بواسطة الكلام؛ والشاعر هو كل عارف بأساليب توليدها بهذه الوسيلة». وهي صناعة فيها بدى هؤلاء النقاد الشعراء، تقوم على أصول ثلاثة هي: العاطفة والخيال والنطق، وتنطوي على عناصر أخرى فرعية تكملها وتفسرها من اللغة والأسلوب والأغراض والموضوعات والصور وغير ذلك من العناصر الفنية والموضوعية التي ألحت هذه الطرفة في الحديث عنها فيما خطته من دراسات ومقالات.

وليست هذه الأصول والعناصر جديدة في ذاتها، أو خاصة بتقد الجماعة وحدها، ولكنها أصول وعناصر عامة يتردد ذكرها في سائر المذاهب النقدية الأوربية المعروفة، من الكلاسيكية إلى الرومانسية والرمزية والواقعية والعنصرية وغيرها من مذاهب نقد الشعر، التي تعاقب عليها الفكر النقدي منذ أفلاطون وأرسطو وهوراس حتى العصر الحديث، ومن ثم فإن محاولة تفسير هذه المفهوم للشعر وتقويمه ورده إلى مصادره لا تتحقق إلا بمراجعة معاني هذه العناصر التي تولده كما تتحلل لنا من خلال تراث هذه الجماعة النقدي، في شكله التنظيري والتطبيقي.

وستطيع أن ندخل إلى هذه المحاولة من التفسير والتفهم عن طريق بعض الملاحظات العامة التالية.

(١) أن هذه الجماعة قد حرصت في تفسيرها لمعنى هذه الأصول والعناصر على إضفاء صفة «الصدق» عليها وقياسها

عفايته . وقد كان العقاد أكثرهم إلحاحا على «عصر الصدق» في كتاباته ، وعلى الرغم من أنه لم يتحدث عن مفهومه للصدق في الأدب حديثا مباشرا ومفصلا ، فإن إشاراته الكثيرة ، المباشرة وغير المباشرة ، إلى هذا المقياس النقدي يمكن - إذا ما جمعت وصم بعضها إلى بعض - أن تلقى صوفا على مفهومه لمعنى الصدق ووظيفته في الأدب بعامة والشعر خاصة ؛ فهو يوثق من الصلة بين الصدق والوجدان ، ويراهما عنصرين متلازمين ومبررين لتحقيق الوحدة العمية ، كما يوثق من الصلة بين الوجدان والصدق وبين شخصية الشاعر ونفسه وظروف البيئة الخاصة والعامة من حوله ، وبين هذه العناصر جميعا ولغة الشعر وأساليبه وصوره ومعانيه^(١٦) . وفي عبارة مختصرة ، إن الصدق الذي تحرص هذه الجماعة على أن تبرز الفن الشعري بمساره على حد تعبير العقاد ، هو صدق الشاعر والمواطن والموقف واللغة ، والمعاني والصور والأساليب والخيال ، إنه ببساطة «العصرية والحدة» ، ذلك لما جسس الذي كان يؤرق جماعة الديوان على نحو ما تشخصه كتاباتهم النقدية والإبداعية .

(٢) ولقد كان إيمان هذه الجماعة العميق بمبادئها وأفكارها باحطاط التاج الشعري في بيئات «المقلدين» في سياقات عليقة برعة عدوانية على نقدها ، تنجبه إلى هدم التيار التقليدي وتقويضه من ناحية ، وسيادة نزعة تعليمية متعالية تستصحب إلى فرض مبادئهم «النقدية الجديدة» فرضا على أذواق المبدعين والمتلقين ، وغرسها في عقولهم ، من ناحية أخرى . وقد نتجت هذه النزعة العدوانية والتعليمية أكثر ما نتجت في كتابات العقاد عن شوقي ، وكتاباته المازني عن شكوى . وعلى الرغم من أننا سوف نعود إلى مناقشة هذه النزعة النقدية المزدوجة وتقويمها ، فإننا نقل هنا بعض فقرات من كتابات العقاد والمازني . تشخص هذا الاتجاه ، وتكشف إلى أي مدى تحرر أصحابه من قيود الحيدة والموضوعية ، ليطلقوا على سجاياهم في مهاجمة اشعراء «المقلدين» في أشخاصهم وعقائدهم وأخلاقهم ومنهم الشعري ، والإدلال على القراء بثقاتهم ومعارفهم ، وهدايتهم إلى الدوق الشعري الصحيح ! فالعقاد يقول في ختام حديثه عن رواية قميز التي نصمها المرحوم أحمد شوقي :^(١٧)

«وقد يحسن أن يحتم النقد بهذا الموقف الذي ختمت به الرواية ، جعل الدين يتربحون بشعر شوقي من غوغاء الأدب يعلمون الآن ماذا ينقصه من أداة الشاعر التحليل المنكر ، يعلمون منزلة الشعر الرفيع ، ويفقهون أنه مركب ليس بالسهل ، وصناعة لا تعني عيا الطلاوة والعمومة في الصياغة ، فهذه قدرة تكسب بالمرانة الطويلة ، وتعدو طبقة الملوك الآلية والصناعات اللفظية . أما الشعر الرفيع فهو الخلق والابتكار والقدرة على تصوير الحياة في صورتها السليمة بلا تشويه ،

فالخيال الذي لا يرى أو لا يرى الأمور إلا عن عكس ما ينبغي أن تكون عليه ، آفة وعيب ، وليس بقدرة ووجع ! وقد أتى شوقي إلا أن يفرغ جميع نقائمه في رواية قميز

ودعنا من عيوبه التي تعبها فلا شأن لنا بها في هذا المقام ، وإنما نعتبر بما نراه في الرواية من تقلب هذا الإنسان بين الناس ، وتحيفه لتقبض والتقبض ، فأما الشعب فهو يشمله بما لا يصير ذوى التمرد من دعاء وصحب ! وأما ذوو التمرد فهو يتلفهم بما يسرهم ويربهم حين يسمعون مثل قوله (في المسرحية) : «مولاي ! إن الوعد في ارتياح»

ويقول المازني في مقال بعنوان «صم الألعيب» ، مهاجما شخص شكوى وفيه في كلام كثير نجترئ منه هذه الفقرات القصيرة التي تشخص هذا الروح العدواني الذي كان يصعب نقده بعامة ونقد العقاد بخاصة .

«شكوى صم ولا كالأصنام ، ألفت به يد القدر العابثة في ركن خرب على ساحل اليم ، صم تمش فيه سخرية الله المرة ونهكم «أرستغايير السماء» ، مبدع الكائنات المضحكة .

.. قد ركب شكوى الجهل فتكف مالا يحسن ، أراد أن يكون شاعرا وكاتب من الطراز الأول ، وظن أن الاجتهاد يعني غناء الاستعداد ، فلا هو بلغ أية درجة مما طمع ، ولا هو أبلى على خلفه الوداع وقناعته بميسور العيش ومنزل له ، وحال ألبسه إياها !

ولا كان السقم في الكلام مرده السقم في الدهن ، فسبدا نقدا بالدليل الضمى مستخلص من كتاباته على اتجاه دهنه ، ثم نعقب بيدي نقد الذي اكتظت به دواوينه ، ونحتم الكلام بتفصي سرقاته وإعاراته على شعراء العرب والعرب جميعا !

(٣) ولم تقصر هذه الجماعة نزعتها التعليمية على محو رساء أصول ومبادئ جديدة لصناعة الشعر ، إنما اتسعت بها لتشعوب وظائف الشعر في الحياة . ويطول بنا الأمر إذا رحب نحصى أقوال هذا الناقد أرواك حول هذه الوظيفة أو تلك ، فقد تأثرت هنا وهناك في كتاباتهم النقدية والإبداعية ، مثل أفراطهم عن أي عنصر آخر من عناصر الأدب والشعر التي عرصوا . ولكننا نستطيع ، على الرغم من ذلك ، أن نحدد طبيعة هذه الوظيفة بأنها وظيفة مردوخة ، نعبية ؛ فهم يرون للشعر وظيفة احتيائية وحقيقية ... كما يرون له وظيفة جمالية ؛ وهي وظائف قد

حرصوا على تحديدها من خلال منظورين متقابلين : إنساني عام وداني فردي .

وقد أوردنا فيما مضى شواهد من نقد هذه الحاجة كافية لتشخيص طبيعة هذه الوظيفة المزدوجة للشعر ، واصطراطها بين الذاتية والموضوعية ، ولكننا - مع ذلك - لا نريد أن يعرّى مبحثنا هذا من مص آخر طريق للأستاذ العقاد شره بمصان «مفراج الشعر» ، يلخص فيه هذا المنظور المزدوج إلى وظيفة الفن الشعري ، بين الإنسانية العامة والذاتية الخاصة ، فيقول محمداً عفاييس الشعر الصحيح ^(١١٩) :

«... أما هذه المقاييس فهي في جملتها ثلاثة

الخصها بها يل

فأولها : أن الشعر قيمة إنسانية ، وليس بقيمة لسانية ، لأنه وجد عند كل قبيل ، وبين الناطقين بكل لسان ، فإذا جاءت القصيدة من الشعر فهي جيدة في كل لغة ، فإذا ترجمت القصيدة المطبوعة لم تفقد مزاياها الشعرية بالترجمة إلا على عرض واحد ، وهو أن المترجم لا يساوي الناظم في نفسه وموسيقاه ، لكنه إذا ساواه في هذه القدرة لم تفقد القصيدة مزيتها من مزاياها المطبوعة أو المصنوعة . كما نرى في ترجمة «فترجيرالد» لرباعيات الخيام .

والثانية : أن القصيدة بنية حية ، وليس كقطع متناثرة يجمعها إطار واحد ، وليس من الشعر الرفيع شعر تعبر أوصاف الأبيات فيه ، ولا تحس منه ثم تعبر في قصد الشاعر ومعناه .
والثالثة : أن الشعر تعبير ، وأن الشاعر الذي لا يعبر عن نفسه صانع وليس بدي سليفة إنسانية ، فإذا قرأت ديوان شاعر ولم تعرفه منه ، ولم تتصل لك شخصية صادقة لصاحبه ، فهو إلى التسلق أقرب منه إلى التعبير ..»

وبماضح أن العقاد يحدد وظيفة الشعر من خلال تحديده لصيغته الفنية ، وخلاصة ما يقوله ، إذا صح فهمنا هذا النص ، أنه يرى في الفن الشعري صيغة تجمع بين الذاتية والموضوعية من جهة ، ويرى في الشاعر ذاتاً تجمع بين الفردية والإنسانية من جهة أخرى . وتفسير ذلك ، حين نترجم رأيه في وظيفة الشعر إلى لغة نقدية حديثة ، أن العقاد يرى في الشاعر والشعر شيئاً واحداً ، موضوعاً وتعبيراً في آن واحد ، وفي عبارة أخرى إذا أردنا مزيداً من الفهم والتفسير ، أن الشعر يكون «تعبيراً» حين تنعكس على مرآته الصاعية عواطف الشاعر وأحاسيسه الفردية والإنسانية ، ويكون «موضوعاً» حين يرى قرائه فيه ذات الشاعر ، أو على حد تعبير العقاد ، «شخصية صادقة لصاحبه» ، أما الشاعر فيكون موضوعاً حين يكون قلبه

«مرآة الكون» ، فيه يصير كل عاطفة جليلة شريعة خاصة ، أو صيغة مردولة وصيعة . «... ويكون تعبيراً حين يمثل هذه الأحاسيس الفردية والإنسانية إلى أشعاره في صور صادقة . ولعله قادراً على التأثير والإعلاء

ولقد قامت حول وظيفة الذات والموضوع في الأدب الإبداعي مناقشات حثيثة ، اتخذت فيها المذاهب الأدبية المختلفة من المرأة والمصباح ومزين داللي على هذه الوظيفة أو تلك ، على نحو ما نجد في الرومانسية خاصة وغيرها من المذاهب التي قامت على أنقاضها بعمامة ، وهو تراث نقدي . لا أضل أن قادرون على العوض فيه في هذه المناسبة التي نخصص بدراسة نقد هذه الحاجة ^(١٢٠)

(٤) ويلاحظ قارئ هذا التراث النقدي ، خصوصاً ما كتبه الأستاذ العقاد منه ، أنه ينحصر في تقريباً خالص ، وأن الآراء الواردة فيه قد صيغت في لغة منطقية مشربة بروح فلسفي ، وهو ما كانت له آثاره في إنزال هذه الآراء النقدية منزلة الحقائق الثابتة في نفس القارئ العادي وعقله . كما كانت له آثاره في إيهام كثير من المثقفين بمحدثها وصحتها ، فهو يقول ، مثلاً ، محمداً مايعنيه شعر «الشخصية» الذي أخذ يبلج عليه في كتاباته ، متخذاً من نموذجها عالياً للشعر المنتظر على نحو ما كان يفهمه ويدعو إليه ^(١٢١)

«وليس هذا بشعر النفس المتارة ولا بشعر النفس والحاسة ، إذا أردنا أن نصيب معنى الامتياز . وليس هو من أجل ذلك بالشعر الذي هو رسالة حياة ومودج من عادات الطبيعة ، وإنما ذلك ضرب من المصنوعات فلا أو رخص على هذا التسويم !

والفرق بينه وبين شعر «الشخصية» أن «الشخصية» تعطيك الطبيعة كما تحسها هي لا كما تنقلها بالسباع والمجاورة من أهواء الآخرين . وهذه هي الطبيعة وعليها ريادة جديدة ، تطلبها أبداً ، لأن الحياة والفن على حد سواء ، موكلان بطلب «الفرد» أو النموذج الحادث ، أو موكلان بطلب «الخصوص» والامتياز لتعبيره وثيقته ، والوصول منه إلى خصوص بعد خصوص ، وامتياز بعد امتياز وأقرب ما تمثل به لذلك زارع يستب صوف الثمار ليتنى بها «المعبر» في صفة من الصفات المطلوبة . فإذا عثر بالثمرة الواحدة التي وصل فيها إلى عرصه ، قومها وحدها بعشرات الأقدنة من الثمرات الشائعة عند عرما ، لأنه بهذه الثمرة الواحدة يستأثر بالطلب والإقبال ، ويعص على ثمرات الشيوخ والعموم ! وهكذا «الشخصية المتارة» في عالم الشعر أو عالم الحياة عامة : هي

يضيف إلى هذه الأفكار المتناثرة في كتاباتهم جديداً ، ولا يعبر من هذه الحقيقة شيئاً .

وإذا رحنا نتبع أصول هذه الأفكار النقدية ونكشف عن مصادرها القديمة والحديثة ، ألقيناها تتوزع في نوعين من الكتابات : الأولى ، قديمة : كلاسيكية وعربية . والأخرى ، حديثة : عربية وأجنبية .

أ - أما المصادر القديمة فيمكننا التماس المصادر الكلاسيكية منها في كتابات حيلين هما على وجه التحديد حيل لرواد من فلاسفة اليونان والرومان ، وهم : أفلاطون وأرسطو وهوراس ، وحيل الكلاسيكيين الأوربيين الذين تلقوا هذا التراث الكلاسيكي وشرحوه ونسوه وقاموا بالتزام أصوله وقواعده في الشعر والمسرح والنقد . وإلى كتابات هذين الجيوش تعود أصول هذه التركة الكلاسيكية العالمة هي تراث هذه الجماعة النقدي ، وهي تركة وإن كانت تتردى لنا من خلال صياغتها العربية في صورة محتمة بسبب فقدانها لبعض خصائصها المميزة ، فإن التأمل فيها لا يلبث أن يكتشف أن هذا الاختلاف ظاهري ، وأن هناك ما يصبها بأصولها التي انحدرت منها . وتستطيع تلخيص المظاهر الكلاسيكية المشتركة بين تراث جماعة الديوان وتراث الكلاسيكيين النقدي في ثلاثة أصول عامة ، ينطوي كل منها على عناصر أخرى هبة وموضوعية ، هي : التركة العقلية ، والتركة التعليمية (أو الخلقية) ، والطبيعة البشرية .

وبما يتصل بالعقل فقد جعل الكلاسيكيون له مكانه عصبية في آدابهم ، ووكّلوا إليه كل شيء تقريباً يتصل بعملية الإبداعية ، من التقرير والتفسير ومبرأهوار النفس الإنسانية ، إلى تهذيب الانفعالات وتهدئتها من كل ما هو رائف وكذب ، وتنظيمها تنظيمًا خاصاً . وليس العقل الكلاسيكي عقلاً تجريدياً خالصاً ، ولكنه عقل تحليلي ، يمتزج فيه الفكر بالمشاعر امتزاج متوازناً . وقد جعل ذلك من العقل «رقياً» صارماً على الخيال ، والمواظف ، والوصف . وقد عبر الكلاسيكيون عن هذه «الرقاة» تعبيراً طريفاً ، فرأوا في الأدب عربية «هي عربية الخيال ، يحرمها عرس جموح هو الانفعال ، ويثولها حودي صارم هو العقل» (١٥) ! رمزا على سيادة العقل ونحكمه في الصناعة الفنية ، وهما سيادة ونحكم كانت لها آثارها المنمّنة في انفعال الصورة في الأدب الكلاسيكي عن نشاط الخيال ، وجسورها ، بسبب ذلك ، إلى الحكاية الصادقة ، واحترار «الطبيعة نموذجاً للفن ومعبّراً له ، وإن أكمبها الفن بوسائله . فالنفس يمثل الطبيعة ويؤدها ويهدئها ، ومن ثم فإن سر عظمة الشعر وقوته في صدق الشاعر يصدق تمثيها للتحجربة أو معاناته لها بنفسه ، على نحو ما يرى أرسطو وهوراس (١٦)

وقد كان أرسطو يقدم النقاد الكلاسيكيين الذين ألقوا على الوظيفة التعليمية والخلقية للأدب ، أولاً ، من خلال الصلة

عندنا وعند الحياة التي أنشأتها أقوم من جميع المشاهات الشائعات ، وإن كن جميعاً مطبوعات غير مقدمات ولا زائعات»

ومثل العقاد لشعر الشخصية بآيات يتزعمها انتزاعاً من قصيدة طويلة للمتنبي ، فيقول :

«... وسوء الظن بالناس شعور يحامر جميع المحربين المحكين ، الذين عركوا الزمان وعيروا نفقات القلوب ، وعدوا إلى خبايا السرائر ، وبكى المتنبي وحده هو الذي يقول حين يسوء الظن بالناس :

ومن عرف الأيام عرفني بها
وبالناس روى ربحه غير راحم !
فليس محروم إذا ظفروا به
ولا في الردى الجارى عليهم بآثم !

وهو كلام طبيعة لا ريف فيها ، بل هو كلام تجريبي لا شك فيه ، ولكنه تجريبي المتنبي خاصة دون سائر المنطوقين وسائر المحربين ، لأنه الرجل المفامر الطواف الذي عاش في زمان الدول الدائلة ولطامع الغادرة ، ولقي الناس في سبيل الشج والتربص والمنازلة ، وتعود أن «بخله في يسوع أخلاقه بطبعة «الطبع» لا بعلمة الأخلاق ولا بعلمة العرف ولا بعلمة الدين

وهذه أفكار نقدية ، على الرغم من نزعتها الفلسفية والعلمية ، وصياغتها المنطقية البارعة ، لا تقترب كثيراً من النقد العمهوه الدقيق ، الذي يتوخى تفسير النصوص الأدبية والكشف عن مفوماتها الفنية ونقوتها في ذاتها . وهي أفكار ، مع ذلك ، لا يستطيع القارئ فهمها ونقوتها تقريباً صحيحاً إلا حين يجردها من نزعتها الفلسفية وصياغتها المنطقية ، ويبني عليها الفروض المسبقة التي تقوم عليها ، والقياس المنطقي «المصل» في بعض الأحيان .

ولعلنا نستطيع الآن ، في ضوء ما قدمناه من تلخيص لآراء جماعة الديوان في الشعر ومفوماته ومقاييس نقده ، وما سجلناه على ذلك الفكر النقدي من ملاحظات عامة ، أن نقرر بوضوح أما لسنا بإراء نظرية متكاملة في مفهوم الشعر ونقده ، ولكننا بإراء أفكار وآراء نقدية عامة ، وليدة قراعات متنوعة في الأدب والنقد ، جرت على أقدام هذه الجماعة في مناسبات مختلفة ، وشقينا في جمعها من مظانها من الكتب والمقالات والأحاديث ، ذلك أنهم لم يعنوا بتوضيح «نظريتهم» في دراسة مستقلة ، على كثرة ما خلصوه من دراسات ومؤلفات ، إلا المادى الذي ألقاها في «الشعر : غاباته ووسائله» ، لا

الموثقة التي يقيسها بين الشعر وسائر الفنون الأخرى من الموسيقى والرسم والرقص والغناء ، فهو يرى أن هذه الفنون لا تقتصر وطبيعتها على رسم الطواهر ، بل تصور كلها الأخلاق والوجدانات والانفعالات ... » عن طريق المحاكاة التي تتحد بالضرورة واحدا من طرق ثلاث : « أن يمثل الأشياء كما كانت في الواقع ، أو كما يتحدث عنها الناس وتبدو عليه ، أو كما يجب أن تكون »^(١٧) . ولأنها ، من خلال ما ينسب إلى « المأساة » ونسبها ، من وظائف حقيقية تلعب درونها فيما يسميه Cartharsis نتيجة ما تثير الأولى من مشاعر الخوف والرحمة في النفوس ، وثانيه من انفعالات الضحك والسرور .

ومن هذه الوظيفة الخفية والتعليمية المردودة نبعث مبادئ انتم بها الكلاسيكيون التزام صارما ، وتأثرت بها جماعة نديون تأثروا واصحابها ، يهتما بها مبدآن هما : التزوع إلى الإنسانية المصنوع ، والتعور من كل ما يأتي منه الذوق العام . مهم يرون أن وراء كل فردى خاص ، إنسانى عام ، ومن ثم فلا نفع في المسرحيات الكلاسيكية على نماذج بشرية خاصة أو شاذة ، ولكن على نماذج إنسانية عامة ، « هاليجيل الذي رسمه موبير ، مثلا ، لا يمثل ذاته ، بل كل غيبيل آخره في أية بقعة من العالم يمكن أن يوجد فيها ، كما أن تجارب الحب في الأدب الكلاسيكي ، تجارب إنسانية عامة ، تنفصل فيها الدات عن الموضوع ، والدات تراقب وتعمل وتغير ، ولكنها لا تتزعزع بمرسوع امتزاج الرومانسى الذي يصدر عن تجارب خاصة تجعل من أدبه أدبا ذاتيا مملقا على مواقف وأحاسيس فردية . وفي اختصار إن الكلاسيكيين يعرفون مما يعرف منه الذوق العام من الألفاظ النابية ، وصور العنف والتهلك ، ومعامرات اللذة في تعاصيها الواقعية ، فكل ما يحرص الذوق المهدب على كتمانها يكتمه الفن ويأفف من ذكره »^(١٨) ولذلك خلعت مسرحياتهم أو كادت من مشاهد العنف والقتل وسفك الدماء ، مستعفين عنها بالإشارة والتلميح

وينحصر مفهوم الشعر عند أرسطو في « المحاكاة » . أى تثير أفعال إنسان ما بين خيرة وشريرة ، بحيث تكون مرتبة الأجزاء عن نحو يعطيها طابع الضرورة أو طابع الاحتمال في تولد بعضها من بعض^(١٩) . ولذلك وجب على الشاعر ألا يتكلم بنفسه ما استطاع إلى ذلك سبيلا ، لأنه لو فعل غير هذا لما كان محاكيا ... وأن يصعب نصب عييه ، قدر المستطاع ، المواقف التي يرتبها ، فهذه الطريقة يراها بكل وضوح ، وكأنه يشهد الأحداث نفسها ، فيتبين منها ما يناسب ، ولا يبدع شيئا مما عساه أن يكون مدعاة غرور أو اضطراب »^(٢٠) . ويقرر أرسطو « أن أقدر الشعراء تميرا عن الإيماء أولئك الذين تملكهم التعطف وأقدرهم تعبرا عن العصب من استطاع أن يملأ بالعصب قلبه . وهذا هو الشعر من شأن انه يهوي بفضله . أو من شأن دوى المعاصف أحياشه . فالأولون أكثر سبورا للنعكف

مع أحوال أشخاصهم ، والآخرون غديرون على الاستسلام لشهوة الجحون الشعرية »^(٢١) . وواضح أن أرسطو لا يقصد بالطبيعة التي يتختم على الشعراء محاكاتها ، العالم المادى الذي يقع خارج النص الإنسانية ، ولكن الطبيعة التي يقصدها هي طبيعة النص الإنسانية بما تطوى عليه من عرائز ومشاعر وأحاسيس بشرية وإنسانية عامة . ومصر الشعر عن نصيبه الإنسانيه يقتضى منه حيرة عميقة خصائصها . وهي حيرة جب ان يحكم من ، نتجانب الخوهرى . وسنداد نصهرى .

وقد كان لجهود أرسطو في انتشال الشعر ردد بعضه في وضوح أصول المذهب الكلاسيكى في الأدب وسنداد . وهو مذهب قد أخذ في أوروبا إبان عصر النهضة صيغ بعضه من نوعه ريسمو . على نحو خلق روحا فكريا ودينا عاما لدى الأدباء والفقهاء . يترخ إلى حجرة التصيد الأدبية بتدعيمه وتصديرها . وهو ما جعل من الكلاسيكية دبا بتدعيم حق . على عكس المذهب الرومانسى الذى يعد أدب الثورة على السنداد لغة تعبيرها

وحيث يترك المصادر الكلاسيكية الأوربية إلى مصادر العربية القديمة التي تأثرت بها جماعة نديون تأثروا واصحابها في تربية النقدى . نجد أنفسا في مواجعة تراث أدبى آخر لا يقل « كلاسيكية » عن تراث أرسطو وهوراس . وتراث غيرهم من أدباء عصر النهضة وفقاده . ويستطيع أن نحصر هذا التراث العرفى في مصدرين : الأول ابتداعى ، يتشكّل في تراث شعراء القدماء من جاهليين وأمويين وعباسيين ، والثاني نقدي . تشخصه كتابات الفقهاء العرب المشهورين من أمثال الأمدى والحرجاني وابن قتيبة ، وابن رشيق ، وابن خلدون وحارم القرطاجى ... وغير هؤلاء من البلاغيين واللغويين وفقهاء الشعر المعروفين .

ومن الملاحظ ، فيما يتصل بالشعر العربى القديم ، وهو المصدر الأول . ان جماعة الديون قد استغنت منها الأعلى في الشعر الذى ظلت تسمى به وتدعو إليه في كتاباتها ، مختصة . من شعر كبار الشعراء العرب الذين شهروا في تاريخ الشعر القديم ولعبوا . لهذا السبب أو غيره . دورا بارزا في حركة التطور الشعرى على أيامهم . وفي عبارة مختصرة إن العقاد والمبارى وشكري - على عكس ما يتبع في أوساط النقصين عنهم - قد احدثوا من الصيغة الشعرية القديمة . لغة وأسلوبا وصورا وأورا . إطارا ثابتا لمصائدهم الشعرية . فليس من قبيل المصادفة . إذن ، أن يتفق هؤلاء الفقهاء الثلاثة على الإعجاب بشعر طائفة معينة من الشعراء القدماء من أمثال ابن ربيعة . وجميل بثية . وكثير عزة . وأبي نواس . وشار . والمتنى . والبحرى . وأبي العلاء المعرى . وغيرهم من شعراء المشهورين . ويفردوا لدراسهم انفعالات « كثيرة ولكنك فيك العقاد عن جميل بثية وعمر بن لبيد ، وفي القصيد المتنى وأبي نواس . كما يكتب المتنى عن بشر

واس الرومي ، والمتنبي ، ويكتب شكري عن السحري .
والشريف الرضي ، وابن الرومي ، وأبي تمام .. وختار من
هذه الدراسات فترتين قصيرتين تشخصان هذا الولع بالشعر
العربي القديم ، الأول من مقال طويل للأستاذ عبد الرحمن
شكري في « ابن الرومي الشاعر المصور » .^(٢١)

« وأبدع بها وأعظم قصيدته التي مطلعها .
يا صارب النمل المزخرف مطربا .

وعدى أن هذه القصيدة من أعظم وأنجل
قصائده ، وكل منتخبات من شعره لا تشملها تعد
ناقصة ، وفيها بحث على مقالة النفس لطاع
النفس ، وعلى تنمية طماع الحر . وقد بلغت قوة
التصوير عند ابن الرومي مبلغا جعله يصور الطبيعة
وكأنها من الأحياء ، وربما كان ولوعه بذلك أكثر
من ولوع شعراء العربية الذين كانوا يجردون من
أسماء أشخاص ، يحاطبون الليل أو السرى أو
الرياح أو النجوم أو الربوع والأطلال أو الفراق ،
فيحدثونها ويحدثهم . وهذه الصفة من قبيل تلك
النسبة في ابن الرومي ، وإن كان إحساسه بحياة
الطبيعة أصم وأشبه بطريقة الشعراء الآريين .
وليس شبه ابن الرومي بالشعراء الآريين مفصول
على إحساسه بحياة الطبيعة وإشاعة المعنى في أكثر
من بيت ، وتقصى أحرار المعنى ، بل هو يشمل
أيضا تفضيلا مكافئة للصور الخيالية ومعانيها على
المكافئة النمطية والشكلية

والدبة من مقال للأستاذ العقاد في « فلسفة المتنبي » ، جاء
فيه أبيات له في الحكمة ثم علق عليها بقوله .^(٢٢)

« ... فتأمل هذه الأبيات ، ألا ترى أنه قد قرن
كل حكم فيها بسببه أو بتفسيره ، وإقامة الدليل
الذي يبي البراهنة عنه ؟ ! أليس العقل هنا مساوقا
للطبع لتعريف حكمه وتسوية نظره ، وتمحيص
المساعدة الطبيعة السمحة له ؟ فذهب المتنبي في
الحياة ثمرة هذا التراوح بين طبعه وعقله ، ونتيجة
القدرة على استيعاب مؤثرات الحياة جميعها أو
محصنها معينا تعندى به السليفة والدمى في وقت
مهم . وهذه هي صيغة المداهب التي تنشط من
أقوال الشعراء ، وتحمل في أطرافها حجة الشعر
والفلسفة التي تمتع لها منافذ القلوب والعقول » .

وقد حرصت جماعة الديوان في كتاباتها تلك على أن يطلقوا
على الشعراء القدماء ألقابا وأوصافا ، على طريقة قدامى
اللغويين والنقاد العرب ، تشخص طبيعة الصناعة الشعرية
صدهم ، من مثل أبو الطيب المتنبي حكيم الشعراء .
والبحتري أمير الصناعة ، وأبو تمام شيخ البيان ، كما حرصت

على ملاحظة التزعة العقيدة في صياغة المعاني ، والصدق في
التعبير عن العواطف الواقعية في تصوير ظواهر الطبيعة ، بوصفها
ظواهر مجردة تشخص المثل الشعري الأعلى الذي يدعون إلى
تحقيقه ! ولا نحتاج إلى تأكيد هذه الحقيقة ، وهي أن الشعر
العربي القديم « شعر تقاليد » بكل ما يعنيه هذا المصطلح من
معنى ، فقد واجهت حركات التجديد فيه مقاومة عجيبة من
النقاد واللغويين واللاعبيين الذين اعتبروا كل أشكال التجديد ،
سواء في المعاني والأعراس وأساليب الخرز حروجا على
تقاليد الشعر الموروثة ، وإهدارا لما يسمونه « عمود الشعر » ، أي
تلك المقومات الفنية التي انحدرت إليهم من تراث الجاهليين ،
وطلت - لذلك - حركات التجديد في الشعر القديم بصورة
في شكل بعينه هو ، من الناحية الموضوعية ، انعكاس بعض
الأغراض عن غيرها في القصيدة القديمة لتصبح موضوعات
لقصائد كاملة ، كالغزل في شكيبه البعيف والصریح ، ومن
الناحية المجازية والمعوية ، اتخذ التجديد شكل توليد في المعاني ،
وتحريف في الصيغ البلاغية ، على نحو ما تشخصه أشعار
الأمويين والعباسيين^(٢٣) وقد انتقلت هذه التقليد ، لغة وأسوبا
ومجازا ومعاني وأوزانا ، إلى شعر هذه الجماعة ، فعلى لرغم من
إلحاحهم على « دعوى التجديد » ، وإسراهم في « العدوان
النقدى » على شعراء التقليد ، فقد التزموا في نظم قصائدهم ،
بالصيغة التقليدية التزاما محصيا ، كما اتخذوا من مقوماتها الصبة
مقاييس نقدية يقبسون عليها شعر المقلدين في دراستهم التطبيقية
حول شوق خاصة وعبره من المعاصرين له من شعراء التيار
التقليدي عامة ، وهو ما سوف نحصله بوقفة متأنية في تفسير
لاتجاه هذه الجماعة الفني على نحو ما يترأى لنا في نتائجهم
الإدماهي من الشعر .

والنقد العربي القديم ، وهو المصدر الثاني الذي صعد دوق
هذه الجماعة الفني بطابع « كلاسيكي » ، يتجلى بوصفها في
مظهرين عامين : تفسيرهم لبعض القضايا الفنية التي أثاروها
حول الشعر ، كالطبع والصفة ، الوحدة المعنوية ، والقديم
والحديث ، والتقليد والتجديد ، كما يتجلى في نوعية المقياس
النقدية التي صعدوا بها في دراسة شعر شوقي وتقويمه من
الناحية الفنية .

وهما يخص المظهر الأول ، أعني تفسيرات هذه الجماعة
لقضايا الشعر الفنية ، فقد أفضنا في الحديث عنها في مقال
حفظناه لرصد « الأصول الكلاسيكية في نقد الشعر عند
العقاد » خاصة وجماعة الديوان عامة ، وانتهينا فيه إلى نتائج
توصلنا إليها عن طريق المقابلة بين نصوص من نقد هذه الجماعة
ونقد القدماء . ولا مطن أنا في حاجة هنا إلى أن بعد ما قررناه
هناك ، وهو أن هذه القضايا وإن اشتركت في إثارتها ومعالجتها
سائر المذاهب النقدية في الشرق والغرب ، فإن معالجة العقاد
والمآزني وشكري لها ، قد سمعت من وجهة نظر عربية استمدوها

والتعرف على قضاياها الفنية واللغوية ، على هذا النحو الذي تهيأ للشيخ المرصني - كان لابد لهم إذن من « حادثة حادقة إذا صح هذا التعبير » يخلوهم في طرق الثقافة العربية القديمة المنتشرة ، ويلهم على متابعتها . وكما قدم كتاب « الوسيلة الأدبية » التراث النقدي والشعري القديم هؤلاء النقاد ، فقد هم في الوقت نفسه تراث البارودي من الشعر ، من خلال القصائد التي احتارها منه المرصني بدوقه العربي السليم ، وبذلك هيأ لهم هذا الكتاب قاعدة مزدوجة : معرفة التراث العربي القديم في نماذجه العالية وتلقوه من ناحية ، والوعي بأهميته في حركة التطور الشعري على نحو ما تمثلها تجربة البارودي الإبداعية التي نقدها إليهم المرصني ، من ناحية أخرى !

(ب) أما المصادر الحديثة لهذا النقد التنظيري فيمكن التماسها في مصدرين كما قلنا :

الأول ، كتابات المعاصرين لجماعة الديوان ، الذين اتصلوا ، بطريق أو بآخر ، بالثقافة الفرنسية التي انفتحت عليها البيئة المصرية والشامية في تلك الحقبة المبكرة من حياتها الثقافية . والثاني ، تراث الحركة الرومانسية ، من الشعر والنقد ، في الأدب الإنجليزي خاصة .

ولا أظن أننا نجاوز الحقيقة حين نقرر أن الدعوة إلى تجديد الحياة الأدبية عامة ، وتحقيق العصرية للشعر العربي الحديث خاصة ، لم تكن مقصورة على البيئة المصرية وحدها ، أو أن دعاة التجديد والعصرية ، لم يطلوا صامتين إلى أن ظهرت جماعة الديوان ، فبعت في نفوسهم الإحساس بالحاجة إلى تغيير حياتنا ، وتجديد ثقافتنا . وتحليلها من شوائب التقليد . فأنتموهم في ذلك وترسخوا خطاهم فيما كانوا ينادون به من آراء وذبوعه من أفكار على العكس من ادعاءات جماعة الديوان ومبالغاتهم صريحهم^(٢٨) ، كانت الحاجة إلى تجديد حياتنا الثقافية والاجتماعية والدينية ، وتنظيم صلاتنا بالحضارة الحديثة و أشكائها المختلفة ، شعورا عاما يحامر نفوس المثقفين في مصر وغيرها من الأقطار العربية الأخرى ، التي كانت قد قطعت شوطا في الاتصال بالأدب العربي الحديث ، كما كان يحدث في سورية ولبنان ، وهو شعور أنتج أيضا من كتابات المصلحين والمجددين من رجال الفكر والأدب والدين ، قبل أن تظهر جماعة الديوان إلى الوجود وتشر شيتا من نقدها وشعرها على القراء !

ويطول بنا الأمر إذا رحنا نرصد « حركات التجديد الكبرى » التي عصت بعض أقطار العالم العربي ، مكتفين هنا ، فيما يتصل عصر ، بتسجيل هذه الحقيقة ، وهي أن الدعوة إلى التجديد قد بدأت فيها بداية مبكرة تعود إلى عصر محمد علي ، مؤسس مصر الحديثة الذي كان يؤمن بأن تحقيق التطور الذي يشده لن يتم إلا بتوثيق الصلة الحضارية بين مصر وغيرها من الأقطار الأوربية التي قطعت شوطا كبيرا في التقدم العلمي

من تراث النقد العربي القديم ،^(٢٩) فليس من قبيل المصادفة أن تنائل آراء هؤلاء وأولئك إلا إذا كان ذلك التماثل نتيجة نظر عميق في تراث العرب القدماء من النقد . وما لنا نبعد ولدينا من اعترافات اثنين من هذه الجماعة ما يغني عن أية شهادة أخرى ، مادارني يقول في مقالة بعنوان « الأدب والخلود » ، محددا دور الكتب في ثقافته وتناجه التقليد والإبداع ، ناعيا على نفسه هذا الجانب التقليدي من ثقافته :^(٣٠)

« ... ومن متناقضات ذلك العهد أني كنت من أعظم الكتاب تمسسا للدعوة إلى تحرير الأدب العربي من رق التقليد ، وإن كنت أنا لا أعدد أن تكون نسخة مقتصرة لكل قديم من الآراء والذاهب والإحساسات والحواليج والواقع أني لم أكن إلا كشكولا فيه خليط مضطرب غير منسق من الآراء المستمدة أو المولدة من هنا وهناك .. »

وكشف شكري في مقال نشره في الرسالة عام ١٩٣٩ بصورة أوضح عن مصادر ثقافته العربية القديمة ، تلك التي كونت هذا الجانب التقليدي أو « الكلاسيكي » من ثقافته ودوقه :^(٣١)

« ... وقد وجدت في مكتبة أبي كتاب « الوسيلة الأدبية » للشيخ المرصني الكبير ، وكان في الجزء الثاني من كتاب الوسيلة مجموعة مباحث عن شعر الشعراء ، وكان به قصائد كثيرة للبارودي والشعراء الذين احتذى البارودي طريقهم في قصائد مختلفة ... وقد أفادني الشيخ المرصني الكبير ... « ما كنت مدينا لأحد فانا مدين للشيخ المرصني الكبير بما أفادني في كتاب الوسيلة الأدبية ، ومدين للشعراء الذين اختار لهم ... »

وهذا النوع من الإطراء الذي يصفه عبد الرحمن شكري على كتاب الوسيلة الأدبية ومؤلفه الشيخ المرصني ، له دلالة فيما نحن بصددده من البحث عن المؤثرات القديمة في نقد هذه الجماعة . وإذا ما عرفنا أن « الوسيلة الأدبية » ليس كتابا في الأدب القديم وحده . ولكنه كتاب في الأدب والنقد وما يتصل بها من علوم البلاغة واللغة ... استطعنا أن نفهم مغزى إشارة شكري إليه ، واستماله به ، واعتباره إياه مصدرا أصيلا من مصادر ثقافته ، وأن ندرك قيمة هذا الكتاب وعظم تأثيره على هذا الجيل من الشعراء والكتاب والنقاد . فليس هناك من شك في أن جماعة الديوان قد اتخذت منه هاديا إلى معرفة التراث العربي القديم ، شعرا ونقدا وبلاغة ، على ما يحدثنا شكري فيما نقلناه عنه ، ولم تكن لهذه الجماعة في مراحل نشأتها الثقافية المبكرة معرفة منظمة بالأدب العربي القديم ، تهيم لها اكتشاف منابع الثرة ، وتذوق نصوصه ،

والثقافي . وقد اتجه ، لتحقيق هذه الغاية ، إلى إرسال البعثات المهتمة إلى فرنسا خاصة ، لنقل العلوم العسكرية التي كان يحس حاجتها إليها لتحقيق طموحاته في داخل مصر وخارجها . وقد أثمرت سياسة إرساله البعثات لا في نقل العلوم العسكرية وحدها ، ولكن في نتيجة الظروف لاحتكاك واتصال مستمرين بين الثقافة العربية التقليدية والثقافة الفرنسية المتطورة من ناحية ، وعمو الوعي الثقافي بقيمة الترجمة في ذاتها ، وأهميتها في تحقيق التطور الذي كانوا يتطلعون إليه من ناحية أخرى . فأنشئت إدارة للترجمة ، وأسست مدرسة عالية لتدريب المتخصصين فيها . وقد ازداد الوعي بدور الثقافة العربية في التطور ، ودور الترجمة في نقلها ، بعد ظهور الصحافة التي جذبت إلى الكتابة فيها كثيرا من المثقفين المصريين وغيرهم من العرب الذين هاجروا إلى مصر وأقاموا فيها لسبب أو لآخر ، حل محله مدع لمظهر حركة ثقافية وإصلاحية واسعة ، كانت لها آثار عميقة على الحياة الأدبية والفكرية والدينية والسياسية والاجتماعية ، على نحو ما نجد في كتابات الرواد من مقالات وكتب وترجمات . وهي كتابات ، خاصة ما كان ينشر منها في الصحف والمجلات ، يمكن حين تجمع وتدرس أن تكشف لنا ، في جانبها الأدبي ، عن حركة نقدية خصبة أقدم بكثير من حركة أصحاب الديوان ، كان أصحابها يزاجون بين معرفتهم الدقيقة بالثقافة العربية القديمة ، وإطلاعهم الواسع على الثقافات لأوربية الحديثة ، التي أخذوا يصدرون عن زوايا الأدب والنقد مما كانوا يذيعونه من آراء ، ويثيرونه من قضايا ، حول الدعوة إلى تطور الأدب العربي الحديث .^(٢٤)

وعلى الرغم من أن تراث هذه الحركة النقدية الإصلاحية ، إذا صح هذا الوصف ، لا يزال حيا في صفحات الصحف والمجلات الأدبية التي كانت تصدر في ذلك الوقت ، فإن ما لدينا من نصوصها وهو قليل ، يمكن أن يشخص لنا طبيعة هذا التيار النقدي الذي انتظم اليه المصرية والشامية قبل ظهور جماعة الديوان ، وألقى بطلانه على الحركات الأدبية التي تعاقبت على هاتين البيئتين ، ومن بينها حركة جماعة الديوان ، وجماعة أبولو ونستطيع في حدود هذا القليل أن نحدد غاية هذه الحركة النقدية في البحث عن صيغة عربية للأدب العربي الحديث عامة والشعر منه خاصة ، يتخلص فيها من الطريقة القديمة بصورها وأصنافها ومعانيها وأغراضها ، وشكلها الموسيقي الرتيب كما يشتمل في وحدة الأوزان والقوافي وبناء القصائد الشعرية .

ومن هذه النصوص مقالة طويلة منشورة في المقطم (أول ديسمبر ١٨٩٩) عنوانها : «الشعر والشعراء» يناقش فيها كاتبها مشكلة البحث عن «صيغة عربية» للشعر العربي الحديث عن طريقتين . الأولى ، تاريخي يرصد تطور الشعر العربي القديم وانتقاله من النية إلى التقليد على أيدي شعراء العصور المتأخرة الذين أسرموا في استخدام الصيغ البلاغية وتوليدها ، وترديد

الصور والمعاني القديمة وتحويلها ، مما سبب في تعرية أشعارهم من هذا الخيال الفني الذي تشخصه أشعار الحاهيين . والثاني ، هي ، قوامه المقابلة بين «اعطاط» الشعر العربي وترديه في هوة التقليد ، و«رق» الشعر الأوربي وإطلاقه المستمر في طريق التطور الخلاق ، متعلدا من هذه المقدرة سببا إلى الدعوة لتحقيق صفة «العصرية» للشعر العربي عن طريق الانفتاح على الآداب الأوربية الحديثة ، والاستعانة بما حققت من تطورات فنية . وتنقل هنا فقرات من هذه المقالة لئلا نرى كيف بدأت الدعوة إلى تطور الشعر قبل جماعة الديوان بوقت طويل :^(٢٥)

«قال أبو نصر المقدسي : الشعر ديوان العرب ، ومعدن حكمتها ، وكثر أدبها ، وقبل النثر يتطير تطير الشعر ، والشعر يبقى بقاء الفخس في الحجر ...»

وقال هاكون الفيلسوف الإنكليزي : «حسبك شاهدا على خلود الشعراء العظام أنه مر على أشعار هوميروس ألفان وخمسمائة عام ولم يفقد منها كلمة ولا حرف ، لكن كم من قصر وهيكس وقلعة ومدينة أغنى عليها الدهر في هذا الزمان الصويل ، وحملها أثرا بعد عين . ولقد يتعذر عيب حفظ صورة فورس وقبصر وغيرها من الملوك والعظماء ، ولكن الصور التي يصورها الدكاء ، والرسوم التي ترسمها القرائح ، ترسخ في بطون الأوراق آمنة من نكبات الدهر وكرور الأيام ...»

وللشعر مقام في النفوس وسحر في العقول ، وقد اعترف له الجميع بهذه المزية في مشارق الأرض ومغاربها ، وفي قديم الأيام وحديثها ... قال السرجون لبك : كم من مرة تنهكتنا الأتاعب وتقلقتنا المومم فأخذ أشعار هوميروس أو هوراس أو شكسبير أو ملتون ، ولا نكاد نقرأ صفحة منها حتى تنفث من أماننا هيموم الضوم ، ونحل عقد الأعصاب ، وتنشئ منا النفوس ، وتتجدد فيها القوى ، وتعود إلينا مهجة الحياة ولدتها . وقال عمر بن الخطاب : الشعر جز من كلام العرب ، يسكن به العبط ، وتنطأ به النائرة ، ويبلغ له القوم في قلوبهم . وقال كنودج الكاتب الإنكليزي : الشعر سكن خاطري ، وضاعف مسراتي ، وجب إلى العزلة ، ورغبى في اكتشاف كل منقبة وجمال مما حوى .

«وقد كان شعراء العرب في الحاهية يصمون ما يشاهدونه وما يشعرون به وصفا طبيعيا بيتا حاليا من التكيف والتعفيد ، لا كأكثر المحدثين الذين يصفون الحجاز وهم في أشام وم يندخو

الحجار ، ولا اكتحلت عيهم عرآه ، ويشيون
تأرم رامة وهم لم يروا رما ولا عرفوا له شيئا .
ويتعزلون بالعبد الحسن وهم شيوخ طاعنون ولم
يروا عاده ولا في المنام

أما الحديثون فقد اتبع أكثرهم خطة واحدة في
العرل والمدح والثناء ، فيتدنى الشاعر منهم
بوصف عادة شبه شعرها بالليل . وجيها
بالصبح ، وحاجبا بالسيف ، وعيها بالرجس ،
وروحها بالورد

وبنتقل إلى الممدوح فيدعي أنه أسد في الشجاعة ،
وحاتم في الكرم ، وبحر في الخود

هذا من قبل شعراء العرب ، أما شعراء
الأوربيين: فالذي تعلمه من أمرهم أن محاولهم لم
يتبعوا خطة التقليد ، بل ما زالوا إلى عهدنا بطلقون
البيان بلباد القرائح لتجول في عالم الخففة ،
وتغوص في بحار الماز تتقي درر المعاني .. وتنجير
من الحوادث والأحداث ما يهدب الأخلاق
ويدمث الطباع ، ويفرى باتباع الفصائل
واكتساب المآمد . ونرى سلسلة الشعراء عندهم
متصلة .

هذا وقد استشارنا بعض الناصحين من شعراء
عصرنا في طريقة لفك الشعر العربي من رتبة
القيود التي تفيد بها ، فأشرنا عليهم بترجمة أشعار
هوميروس وملتون وغيرهما من محول الشعراء ،
فصلوا بمشورتنا ، فإذا أتبع لهم أن ينظموا هذه
الأشعار فيعادرون الطريقة التي اتبعوها حتى
الآن ، ويشعرون بطريقة الأوربيين

وقد كانت هذه النزعة انتقادية الغالبة على الشعر المصري
الحديث في تلك الحقبة مثار مناقشات مخصصة أخرى على
صفحات المجلات الأدبية ، منها مقالان منشورتان في المظلم
حول : « شعراء المحافظون والشعراء المصريون » ؛ يعني في
الأولى (يناير ١٩٠٢) الأستاذ محيى شاهين على الشعراء « أهم
آخر من يعكر في حلق القديم والتزين بالحديد ذي الطلاوة »
من كل رمة الشعراء والمثاعرين الذين ينظمون الشعر أو
يدعون النظم ، لا تكاد ترى واحدا في المئة يحاول مهاراة العصر
وسد القديم واقتباس الحديد وتقليد المصريين من الأمم
الأخرى . والسبب في ذلك اقتصار شعرائنا على درس الشعر
العربي ، وعدم الاحتمال بدرس الشعر الأجبي ، إما لأنهم
يجهلون اللغات الأجنبية ، أو لأنهم يزددون الشعر الأجنبي
ويحسبون أن آفات الشعر لا توحى به إلا إليهم .. فما أخرى
الشاعر المصري أن يتناسى وحره ومآها ، ويتنزل بالليل
ما شاء ... وهو أبو مصر وروحها وحياتها وسب وجودها ...
بل ما أجدر الشاعر العراقي أن يقف شعره على مدح القرائت أبي

الممالك القديمة الأثيلة ، بمالك الكلدان واشور وسبل ، من
ما أطلق الشاعر الشامي أن يسدل حجب أسبين على وجرة
والعذيب وعده عيون لبنان وينابيعه الشهرة ... !

ويرد الأستاذ أسعد فاعر ، في المقدمة الدنية (مرب
١٩٠٢) ، تحلف الشعر إلى تحلف اللغة العربية وعمرها ، في
صورتها القديمة ، عن أن تعد الشاعر بالمفردات العذرة على نقل
أفكاره ومعانيه ، والتعير عن عواطفه وتصوير أحاسيسه ، وهو
يرى أن النهوض بهذه اللغة من شأنه أن يفتح أمام الشاعر طريق
التطور ، فيقول : « مقارنا بين شعراء العرب وشعراء
الإفريق » :

« ... من السهل جدا أن تقترح على الشعراء
ونكلمهم حلق القديم البالي والتزين بالحديد العنق
الأنيق ، ولكننا لا ندرى أى جراح دبية في
صدورهم نكأ بمثل هذا الاقتراح ، وم يكن
صديق التعجب بأول من أثار الخزرات ، ونقص
الكلام ، إذ قد سبقه كثيرون إلى ذلك ولم يجاوه
في الانتقاد بلسان الرق واللفظ ، بل أشرعوا
على الشعراء أسنة اللكر والوخز ، وأصفوا عوهم
أعنة الهز والخمر ، حتى جعلوهم لرباح الحكم
مهزاء ولمسكاكين الأدهاء عرا . . .

« ... فقد علمنا أن شعرنا ليس كي ينبغي أن
يكون ، وقلنا هذا للشعراء ، وهم مثلك يريدون أن
يجاروا شعراء العرب ، وحاولوا ذلك مرات عديدة
فما استطاعوا لذلك سبيلا ، ولم يجدهم إثنان
اللغات الأجنبية قتيلا .

« ... ولماذا؟ لأن اللغة لا تطاوعهم على
ذلك . هذه هي الحقيقة ولا ينكرها إلا المكابر أو
من كان ليس بشاعر . وتفصيل ذلك أن الشاعر
الأوربي عندما يحلو بنفسه للنظم في أى
موضوع عمد إلى خزانة ذاكرته وتحتها رأى
ما شاء من مترادفات لغته وأساليب
تعايرها المهمة عند عامة أمته
وأطفالها ، والمقبولة عند خاصتها وعلمائها ...

« ... أما الشاعر العربي المكود الحد ، السىء
الطالع (إذا) فتح خزانة ذاكرته لا يرى فيها
سوى الألفاظ العامة ، وإذا استمدح بما في محمودة
من الكلمات المصيبة لا يرى فيها لفظه تعريها
يريد وصفه بالتدقيق وإن وجد بعد
الحمد ألفاظا ثنى بالمعنى المراد كانت عويصة
غامضة يعسر فهمها على الخاصة فضلا عن
العامة !

وقد بلغت هذه الدعوة إلى « عصرية الشعر » في كتابات

بعض هؤلاء الكتاب درجة عالية من التطرف ، على نحو ما نجد في دعوة ناصيف اليازجي إلى تخصص الشعر من الوزن والقافية ، محتجا بذلك بأن الفرق بين الشعر والنثر ليس فرقا لفظيا وإنما هو فرق معنوي (٣١) !

وكان من الطبيعي أن تمهد هذه الحركة لوعي نقدي مبكر ، أخذ يسمو عاما بعد عام ، حتى اتخذ شكل الظاهرة على يدي طائفة من الأدباء والشعراء الذين اتصلوا بالثقافة الفرنسية خاصة ، من أمثال : خليل مطران ومحمد حسين هيكل ، وحورجي ريدان والمعلوطي والرافعي وغيرهم من الذين ساروا على دربهم من الأدباء. وقد تجلّى هذا الوعي أكثر ما تجلّى في الدعوة إلى صيغة عصرية للشعر العربي الحديث كما قلنا ، تشخصها تعريفاتهم المختلفة لهذا الشعر ، وهي تعريفات لا تختلف حين تراجعها ، في رصد ما لمقومات الشعر المعية وتحديد ما لوطائمه العملية عن تلك الآراء التي سبقنا أمثلة عنها جماعة الديوان في دعوتهم إلى تخليص الشعر من ألال التزعة لتقليدية العادة عليه. وينقل هنا بضع فقرات من هذه التعريفات لتدل على هذه الحقيقة ، وهي أن حركة تجديد سبقت جماعة الديوان قد مهدت الطريق لهذا الاتجاه الثوري في الدعوة إلى تجديد الشعر العربي الحديث ، وأنها بلغت في أوائل القرن العشرين مبلغ الظاهرة النقدية ، واحتفظت آراؤها بآراء هذه الجماعة اختلاطا واسعا :

« شكيب أرسلان » وهو من الشعراء التقليديين رغم ثقافته الفرنسية العميقة ، يحدد في تعريفه لشعر كثيرا من خصائص الرومانسية في قوله : (٣٢) :

« إن الشعر ... مظهر المرء في أسوأ خواطر فكره ، وأقصى عواطف قلبه ، وأبعد مرامي إدراكه . والشعر هو رؤية الإنسان الطبيعية بمראה طبعه . فهو شعور عام وحس مستغرق ، يأخذ المرء بكلية ، ويتدوله بجميع حصائمه ، حتى يروح بشوان خمرة ، وأسير رايته ، ويريه الأشياء أصنافا مصاعمة ، وبصورها بألوان ساطعة ، وحل مؤثرة الحقائق ... وإن الطغي في قصيدة غير الطغي في غلاة ، بل غير الطغي في ملامة ، وإن الأسد في منظومة غير الأسد في مفارقة ، وذلك حيث كان الشعر كلاما يلقى بلسان الإحسان ، وبسطق يتزل عن وحى الهيلة ، وأوصافا يفضي بها الشوق »

« إن الشعر قوة روحية يفيضها الله على من يشاء من عباده ، فتحلق بالشاعر تحلق الأجنحة بالطائر ، عبري الطبيعة في أصخم مشاهدتها ، وأشنع شرفاتها ، وأسى مجاليها ، وأشجى أصواتها ، وأزكى أعرافها »

وعلى الرغم من شهرة المعلوطي في مجال الكثافة النثرية ، وعدم اتصاله بالثقافة الفرنسية التي تأثرها في قصصه اتصالا مباشرا ، فإنه يعرف الشعر تعريفا حديثا تسري فيه روح تتسم بالعصرية والحداثة التي انتقلت إليه من الترجحات التي كثرت على أيامه كثرة واضحة ، فيقول مؤكدا صفة الشاعر بالصون الحميلة ، ومحدد دور لورن والقافية فيه : (٣٣)

« وهل الشعر إلا نثارة من الدر بظمها النظم إن شاء شعرا ، وبثرها النثر إن شاء نثرا ! أو نعمة من نغمت الموسيقى يسمعها السامع مرة من أحواء الليل واليهام ، وأخرى من أوتار العيوان والمزاهر ، أو عالم من عوالم الخيال يطير به العائر بقادمتين من عروص وقافية ، أو حديتين من فقر وأسجاع »

« ... والكتاب الخيالي شاعر بلا قافية ولا بحر . وما القافية والبحر إلا ألوان وأصباغ تعرض للكلام لها يعرض له من شئونه وأطواره ولا علاقة بينهما وبين جوهره وحقيقته ، ولولا غريرة في النفس أن يردد القائل ما يقول ويتعنى بما يردد تروعا عن نفسه ، ونظريا لعاطفته ، ما نظم ناعما شعرا ، ولا روى عروضي بحرا »

« ... الشعر أمر وراه الأنغام والأوزان ، وما النظم بالإضافة إليه إلا كاخلى في جيب العاية الحسنة ، أو الوشى في ثوب الديباج المعلم ، فكأن الغاية لا يحزنها عطل جيدها ، والديباج لا يزري به أنه غير معلم ، كذلك الشعر لا يذهب بحسنه وروائه أنه غير منسجم ولا مورود ! »

والرافعي في الحديث عن الشعر ورصد مقوماته الفنية كتابات متنوعة ، مختار منها مقالة طويلة عن « نقد الشعر وهيبته » ، يتحدث فيها عن مقومات الشعر وصناعات الناقد ووظيفته في تقوم النصوص الشعرية وتفسيرها ، وغير ذلك من القضايا المعية والنقدية التي جرت بها أقلام النقاد في هذه الحقبة من حياة الأدب العربي الحديث في مصر خاصة وغيرها من الأقطار العربية عامة . ويجتزئ منها فقرات قليلة وقصيرة تصل بموضوعنا ، أسمى تعريف الفن الشعري والدعوة إلى تجديده . من مثل قوله : (٣٤)

« ... الشاعر في رأينا هو ذاك الذي يرى الطبيعة كلها بعينين لها عشق خاص ، وبها غروب على حدة ، وقد حلقنا مهيأتين بمجموعة النفس المعصية لرؤية السحر الذي لا يرى ، لا سها ، بل

الذى لا وجود له في الطبيعة الحية لولا عينا
الشاعر ، كما لا وجود له في الخيال الحى لولا عينا
العاشق .

والشعر في استمرار الأشياء ، لا في الأشياء
ذاتها ، وهذا ممتاز قرينة الشاعر بمقدرتها على خلق
الألوان العسية التي تصنع كل شيء وتلونه لإظهار
حقائقه ودقائقه ، حتى يجرى عمراه في النفس ،
ويحور عمازه فيها . فكل شيء تعاورة الناس من
أشياء هذه الدنيا فهو إنما يعطيم مادته في هيأته
الصامتة ، حتى إذا انتهى إلى الشاعر أعطاه هذه
المادة في صورتها المتكلمة ، فأبانت عن نفسها في
شعره الجميل ، بمصانص ودقائق لم يكن يراها
الناس كأنها ليست فيها .

وبالشعر تتكلم الطبيعة في النفس ، وتتكلم النفس
للمحقيقة ، وتأتي الحقيقة في أظرف أشكالها وأجمل
معارضها ، أي في البيان الذي تصنعه هذه النفس
المهمة حين تتلقى الورد من كل ما حولها ، وتعكسه
في صناعة نورانية متوجة بالألوان في المعاني
والكلمات والأنعم !

ومن الطريف الذي يجب أن ننتبه إليه هنا لأهمية
ودلالته ، أن هم «تعريف الشعر» لم يكن يشمل
الأدباء وحدهم ، إنما سرى إلى غيرهم من رجال
السياسة في هذه الفترة . ولدينا خصوصاً كثيرة
تؤكد هذه الحقيقة ، منها مقدمة طويلة كتبها
السياسي الوطني المعروف المرحوم محمد فريد
لديوان «وطني» للأستاذ علي الغاباني ، وقد
كانت هذه المقدمة سبباً في حبسه ستة أشهر ،
وعلى الرغم من أنه لم يتحدث فيها عن تلك
القضايا الفنية التي كان الفاد يشتجون حولها في
كتاباتهم عن الشعر ، وإنما قصرها على وظيفة
الشعر من الناحية الوطنية ، فإننا واجدون في
مفهومه هذه الوظيفة السياسية نفسها ما يذكرنا
بأحد العناصر المميزة للروح الرومانسية ، وهو
«الرعة الوطنية» التي أيقظت في نفوس أبناء القرن
التاسع عشر الإيمان بفكرة الكيان الحى للأمة ،
واعتباره مثلاً لعظمة شعبها ، فقد اكتسب اسم
«الأمة» لدى الرومانسيين معنى مساوياً لمعنى
«الملكية» التي توجب على صاحبها أن يدافع عنها
ويضحي من أجلها . ومن هنا طغى في الأدب
الرومانسي تمجيد المشاعر الوطنية على غيرها من
المشاعر الأخرى . يقول محمد فريد : (٣٥)

... الشعر من أصل المؤثرات في إيقاظ الأمم من
سباتها ، وبث روح الحياة فيها ، كما أنه من

المشجعات على القتال ، وبث حب الإقدام
والمخاطرة بالنفس في الحروب ، وسلك نجد
الأشعار الحماسية من قديم الزمان شائعة لدى
العرب وغيرهم من الأمم المجيدة . كانرومان
واليونان وغيرهم وليس هناك من ينكر أن
الأشودة الفرنسية . مارسيلير ، كانت من أقوى
أسباب انتصار فرنسا على ملوك أوروبا ، الذين
تألبوا عليها لإحياد روح الحرية في ميدان ظهورها ،
لقد كان من نتيجة استرداد حكومة
المرد ، سواء في العرب أو في الشرق ، إماتة الشعر
الحماسي ، وحمل الشعراء بالعطايا ودمج على
وضع قصائد المدح البارد ، والإطراء الفارغ
للملوك والأمراء والوزراء

فعل ... الشعراء أن يقلعوا عن عادة وضع
قصائد المدح في أيام معلومة ، ومواسم معدودة ،
وأن يستعملوا هذه المواهب الربانية العلية في
خدمة الأمة

ومن الواضح أننا قصدنا إلى اختيار هذه النصوص من
كتابات طائفتين من الكتاب : الأولى ، طائفة الشعراء الذين
عزموا في هذه الفترة بانحازهم التقليدي ، والذين كانوا ، بسبب
ذلك ، هدفاً لحملات جماعة الديوان على نحو ما هو معروف ،
والثانية ، طائفة رجال السياسة الذين لم يكونوا . تحكم
انحيازهم في القضايا الوطنية والحرية ، ينظرون إلى الأدب نظرة
فنية خالصة ، ولكن بوصفه وسيلة إلى بث الروح الوطنية
وخدمة القضايا السياسية ، فأفردوا له مكاناً في صحتهم
وبحالاتهم الحزبية . ولهذا القصد والاختيار دلالة التي تلخص
في أن الدعوة إلى «عصرية الشعر» قد استقت من ثقافة عربية
عامة ، كانت شائعة في البيئة الأدبية في مصر وغيرها من البيئات
العربية الأخرى ، كما استقت من ظروف سياسية مدحة ، كانت
تحتم توظيف كل الطاقات لخدمة القضية الوطنية ، ومعنى ذلك
أن جماعة الديوان لم تنفخ في الحقيقة للأدب أبواب جديدة بطل
سها على «الثقافة الأجنبية» ، فقد كانت هذه الأبواب قد
فتحت من قبل عن طريق الترجمة والبعثات والصراعات
السياسية مع القوى الأجنبية ، فدخلت منها جماعة الديوان مع
غيرها من الطوائف الأخرى . ولعل في هذا ما يفسر هذه
المشابهة الواضحة بين أفكارها وأفكار غيرها من الشعراء
والكتاب ورجال السياسة الذين اتصلوا بالثقافات الأجنبية
اتصالاً مباشراً أو غير مباشر كما رأينا .

وكان للشاعر خليل مطران دور خاص في هذه الحركة
الداعية إلى «عصرية الشعر» ، فقد نجح في أن يزاوج بين آرائه
وأفكاره النقدية وبين نظم قصائده مزاجية جعلت من نتاجه
الفنى - بحق - صورة للشعر الجديد الذي يدعو إليه ، كما

الرومانسية في صورتها الحقيقية ، من أمثال : أحمد زكي أبو شادي ، وعنتار الوكيل ، وصالح جودت ، وإبراهيم ناجي ، وعلى محمود طه ، وحسن كامل الصيرفي ، وغيرهم من شعراء الحركة الرومانسية ، في حين مضت جماعة الديوان دون أثر يذكر (١١) .

(٢) ونحن نتقل إلى مناقشة تأثير هذه الجماعة براث الحركة الرومانسية في أوروبا عامة والمجدد خاصة ، إنما نتقل إلى «حقيقة» يسلم بصحتها جمهوره الدارسين الذين يلحون على تأكيد تأثير هذه الجماعة ، في مجال النقد ، بآراء الرومانسيين الإنجليز من أمثال : كولردج ، وشلي ، وردزورث وغيرهم من أقطاب النقد الرومانسي في إنجلترا . والواقع أن مراجعة تراث هذه الجماعة من الشعر والنقد تسلمنا إلى ملاحظة هذه الحقيقة ، وهي أنهم تأثروا بشعر الرومانسيين الإنجليز وحدهم في نظم كثير من قصائدهم ، وبفصائل معينة منه هي على وجه التحديد المختارات الشعرية المنشورة في «الكنز الذهبي» The Golden Treasury ، وهي مجموعة من القصائد المختارة اختياريًا خاصًا بحيث تشخص خصائص الشعر الرومانسي في الأدب الإنجليزي تشخيصًا صحيحًا ودالًا . كما أن هذا التأثير قد اتخذ في أشعار هذه الجماعة ، على اختلافها وتنوعها ، أشكالًا مختلفة :

فكان مجرد احتذاء لبعض الفصائد ، كما كان نقلًا لبعض الموضوعات ، أو تأثيرًا عامًا بالأساليب والصور والمعاني . وفي عبارة أوضح ، إن احتذاء جماعة الديوان في نظم أشعارهم على طريقة الرومانسيين الإنجليز قد جعل من قصائدهم تلك مجرد معارضات وتقليد كاملين لموضوعات ومعاني وصور القصائد التي طالعوها في «الكنز الذهبي» وهو ما يذكرنا بما أخذوا يشعرونه في نقدهم لـ «شعراء التقليد» الذين راحوا ، بما يقوون ، يعيدون صياغة القديم واحتذاءه دون تطويره أو الخروج عليه . ويلاحظ قارئ هذا التراث الشعري تعاوتًا واضحًا بين مستوياته الفنية من ناحية ، ومدى استجابته لمقومات الرومانسية من ناحية أخرى ، وذلك على الرغم من اغترافهم جميعًا من مصدر واحد ، هو قصائد الكثر الذهبي كما قلنا . وهو تعاوت يحتاج إلى دراسة تكشف عن أسبابه وتقوم قصائده ، ونضع شعراءه في مواضعهم من حركة التجديد الشعري في الأدب العربي الحديث .

ومثل هذه الملاحظات العامة من شأنها ، حين نضم بعضها إلى بعض ، أن تؤكد لنا هذه الحقيقة ، وهي أن جماعة الديوان ، على عكس ما هو شائع ، لم تستمد آراءها في نقد الشعر ونظمه من «النظرية الرومانسية» في شكلها النقدي مباشرة ، وإنما أقامت هذه الآراء ، وبنت هذا اللبوق ، على أساس تأثيرات عامة استقرت في وجدان هذه الجماعة وذوقها من قراءة القصائد المنشورة في «الكنز الذهبي» من ناحية ، وصاغت هذه التأثيرات الرومانسية في صيغة الشعر العربي القديم

جعلت منه نموذجًا يقترب في خصائصه الفنية وموضوعاته ومعانيه من شعر الحركة الرومانسية أكثر مما يقترب شعر جماعة الديوان ، وهو ما حدا بكثير من الدارسين إلى الربط الوثيق بين شعر هذه الجماعة وشعر خليل مطران وربطًا وصل إلى حد الاعتقاد بتأثير جماعة الديوان بأشعاره وأحدهم من أفكاره النقدية (١٢) . وفي الحق إن خليل مطران لعب دورًا قياديًا في توجيه الحركة الشعرية الحديثة في مصر ، ودعمها دعماً نحو التطور وتحفيق المعاصرة ، سواء بما كان يديعه من آراء نقدية ، أو يصنعه من أشعار يومها «خصائص الشعر العصري» على نحو ، يشخصه تراث الحركة الرومانسية في فرنسا ، فقد أخذ يلح من مقالاته النقدية على أن «حظة العرب لا يجب حتمًا أن تكون خطتنا» بل للعرب عصرهم ولنا عصرنا ... ولذا وجب أن يكون شعرنا مختلفًا لتصورتنا وشعورنا لا تصورهم وشعورهم ، وإن كان مفرغًا في قوالبهم ، محتدًا مذهبهم اللغوية (١٣) ، وأن جوهر القصيدة يكمن في ارتباط معانيها ، وتلاحم أجزائها ، وتوحد مقاصدها ، وتوطد أركانها «مع بدور التصور» و«غربة الموضوع» ، ومطابقة كل ذلك للحقيقة ، وشفوفه عن الشعر الآخر ، ونحري دقة الوصف واستيعاله فيه على قدر (١٤) . وهذه وغيرها آراء لا تختلف عنها آراء جماعة الديوان النقديين (١٥) . وقد زواج مطران كما فكك بين هذه الأفكار النقدية وقصائده مزوجة تجت في جدة موضوعاته الشعرية ، وعلة الرعة القصصية «والدرامية» عليها ، في لغة وصور رمزية شاعرة وموحية بالمعاني والقصايا التي كان يحرص مطران على عدم صياغتها في لغة شعرية مباشرة .

ويظهر أن تأثير مطران في جماعة الديوان قد أخذ يذيع ويتأكد يوما بعد يوم فكان سببًا في تصدى العقاد للحصه بطريقته المنطقية الحادة ، التي حملته حملًا على إنكار كل أثر مطران في تطور الشعر العربي الحديث . ونقل عنه هنا فقرات من مقالة له حول هذا الموضوع «تكشف لنا كيف جهد في التعمية عن هذا الأثر الصريح الذي تركه شعر مطران ونقله على جماعة الديوان ، في قوله : «لم يؤثر (مطران) بعبارة أو بروحه فيمن أتى بعده من المصريين ، لأن هؤلاء كانوا يطلعون على الأدب العربي القديم من مصدره ، ويطلعون على الأدب الأوربي من مصادره الكثيرة ، ولا سيما الإنجليزية ، فهم أولى أن يستبدوا نوازع التجديد من آداب الأوروبيين ، وليس للأستاذ مطران مكان الواسعة في الأمرين . ولا سيما عند من يقرأون الإنجليزية ولا يرجعون في النقد إلى موازين الأدب الفرنسي ، أو إلى الاقتداء بموسى ولا مرتين وغيرهما من أمراء البلاغة في إبان نشأة مصران . (١٦)»

ومها تكن حفيظة ما يقوله العقاد ، فإنه من الثابت أن حبل مطران قد حنق أثرًا عميقًا في الحيل التالى من الشعراء الذين ساروا على طريقته وحققوا لأشعارهم كثيرًا من خصائص

اندفاع السيل الآن ، وثورته على الأكاديب . وقد علمى «بيرون» تشدان الحرية وإن كنت لا أنتصر لها على طريقة السياسى ، وإنما على طريقة العنان ، كما فى قصيدة الحرب . وقد كنت أحب - شلى - أيضا ، وإنما كان يعجبى منه لطموحه إلى المثل العليا ، وجه الحرية ، وكرهه العناق .. وسببه الرقيق الذى يثقله بالخيال المتكاثف .. »

وعلى الرغم من أن العقاد ظل يربط من مطية الاحتذاء ، والأحد من تراث الرومانسية الشعرى ، إذ لم يدخله أى من هذين الشاعرين هما مشب بينهما من خلاف . فإن مراجعة أشعاره تؤكد لنا أنه لم يسلم هو الآخر من الإغارة على أشعار الرومانسيين الإنجليز ، ففى دواوينه قصائد كثيرة احتدى فيها قصائد معروفة وموضوعات شائعة فى تراث الحركة الرومانسية فى انجلترا ، أكثرها منشور فى كتاب «الكتر الذهبى» . ولا تتسع هذه الدراسة لمراجعة أشعاره جميعا ومقارنتها بمصادر الأوربية ، ومن ثم فسوف نكتفى بالوقوف عند قصبتين من قضايا التأثير الأجيبى فى شعر العقاد ، مرجعين تفصيل القول فيها وفى غيرها من القضايا الأخرى إلى مناسبة قادمة ، هما : موضوعات الحياة العامة ونجارب الرومانسيين . وقد نظم فى الحياة العامة ديوانا كاملا هو ديوان «عابر سبيل» .

ولمنا العنوان دلالة الموضوعية والفنية ، فهو يرمز به إلى أن «موضوعات الشعر تشتمل على كل ما نراه العيون ونحسه الأذواق ... وعلى هذا الوجه يرى «عابر سبيل» شعرا فى كل مكان إذا أراد .. فى البيت الذى يسكنه ، وفى الطريق الذى يعبره كل يوم ، وفى الدكاكين المعروضة ، وفى السيارة التى تحسب من أدوات المعيشة اليومية .. لأنها كلها تخرج بالحياة الإنسانية ، وكل ما يمتزج بالحياة الإنسانية فهو يمتزج بأشعور ، صالح للتعبير ، واجد عند التعبير عنه صدى عبقيا فى حواضر الناس ، ! ولكن قارىء هذا المديون يلاحظ ، عن الرغم من كلام العقاد أن موضوعات الحياة العامة التى تدور حولها قصائده قليلة إذا قيست بموضوعات الشعر التقليدية الأخرى التى ترد هنا وهناك فى دواوين الشعراء الآخرين ، فبيما نجد فيه قصائد مثل : بيت يتكلم ، ووجهات الدكاكين ، وعسكري المرور ، وكواء الثياب ، ومتسول ، نجد فيه قصائد أخرى ليست موضوعاتها من هذا النوع الذى يراه «عابر سبيل» فى كل مكان كما يقول العقاد ، من مثل : الشيد القومى ، والزوجة المهجورة ، وذكرى سيد درويش ، وتكريم ، وإلى منك المراق ، ورتاء ، وعزاء ..

ومقارنة موضوعات «عابر سبيل» بموضوعات دواوينه الأخرى نشعنا بهذه الحقيقة ، وهى أنه لا يختلف كثيرا عن هذه الدواوين ، فقد تآثرت فيها مثلاً تآثرت فى هذا الديوان ، بعض موضوعات الحياة العامة مثل قصائد : رتاء كعب فى ديوان «من وحى الأربعين» ، وأسم بالمقطم ، وتوكيل وتكيل فى ديوانه «أعاصير مغرب» ، وييجو «رتاء كله» ، ورهر

الذى رأينا هذه الجماعة تتخذ منه مقلها القلى الأعلى ، فى آرائها النظرية فى نقد الشعر ، وسلوكها العمل فى نظم قصائده عن ناحية أخرى ، ومعنى ذلك أنها تجمع فى تجاربها الشعرية بين عصرين متناقضين : أحدهما جديد هو هذا الروح الرومانسى الذى تأثروا من قصائد الرومانسيين الإنجليز ، والآخر قديم ، هو هذا الشكل الشعرى التقليدى الذى انحصر إليهم من تراث العربية فى عصورها القديمة . وقد أنتجت هذه الصيغة المصبة المركبة نتائج مركبة أيضا ، يمكننا تلخيصها فى أنها جعلت من تجاربهم الشعرية فى أكثر القصائد ، من الناحيتين الموضوعية والبنية ، مجرد معارضات لشعر الرومانسيين الإنجليز كما قلنا ، كما تحولت هذه الرومانسية من صورتها الحقيقية إلى مشاعر وجدانية خالصة ، تذكرنا فى طبيعتها الفردية بما يشع من عواطف فى شعر الوجدانيين من شعراء العرب فى العصرين الأموى والعباسى على وجه الخصوص . وقد فتحت هذه الطريقة من معارضة الرومانسيين الإنجليز على جماعة الديوان بابا واسعا من الاتهام بالسرقة وعدم الأصالة فى نظم الشعر . وهو اتهام خرج من عباءة هذه الجماعة نفسها ، فقد كتب عبد الرحمن شكرى مقالة صافية رد فيها كثيرا من قصائد المازنى إلى أصول إنجليزية ، على نحو حمل المازنى على الرد عليه فى مقالة عيفة ، اعترف فيها «بسرقة» الشعرية ، وعظما بكثرة قراءاته فى تراث الحركة الرومانسية ، ورد فيها هو الآخر كثيرا من قصائد شكركى إلى أصول إنجليزية !

ولم نكن هناك ، فى الحقيقة ، حاجة إلى مثل هذه الاتهامات المتبادلة حتى تبين حقيقة هذا التأثير الانجيزى على شعر جماعة الديوان لا على نفدها ، فقد اعترف هذان الشعراء ، فى مناسبات مختلفة ، كما اعترف العقاد اعترافا صريحا ، بأثر الرومانسيين الإنجليز على أشعارهم . فلما زنى يقول من مقالة يعترف فيها بفضل شكري عليه ، وهو فضل ينشأ فى توجيهه إلى قراءة الشعر الإنجليزى وغيره : «وكانت مطالعاتى فى الإنكليزية قاصرة على أمثال ماري كوريلى .. وأصرابها ، هتج عني على شكسبير وبيرون ، وورد زورث ، وكولوردج ، وهارلت ، وكارليل ، وماكولى ، وجوته ، وشلر .. ومئات غيرهم من أعلام الأدب الغربى » ! ويقول شكرى ، ولصغا شعبه الشديد بالشعر الإنجليزى وغيره من الآداب الأوربية فى مرحلة الرومانسية : «إن الشاعرين الإنكليزيين اللذين تأثرت بها فى أول الأمر ، كانا بيرون وشلى ، أعجبت بيرون لقوة شعره ، وشلى لطموحه إلى المثل العليا ، وهما من شعراء المذهب الجديد - أى الرومانسى - لا الطبيعى ... » . ويقول فى مقالة أخرى مؤكدا استعادته من عتارات «الكتر الذهبى» .

ويعمل اطلاقى على سبب كتاب «الدخيرة الذهبية» فى الشعر الإنجليزى ، وسبب بيرون وشلى ، قل من معالانى فى حق سبب الصفة العباسية ، وأكسبى شيئا من العاطفة الغمية .. وإنما راقى منه - أى بيرون - ما رأيت من قوة شعبه ، واندفاعه

(٣) النقد التطبيقي :

وحين نترك تراث جماعة الديوان من النقد التنظيري إلى النقد التطبيقي ، نلاحظ أنه يتجه في عموم اتجاهين مختلفين : الأول ، اتجاه النقد الانطباعي ، والثاني اتجاه النقد العلمي (أو التجريبي) .

(١) أما النقد الانطباعي فتشخصه كتابات العقاد حول شعر أحمد شوقي وحافظ إبراهيم ومصطفى صادق الرافعي ، وكتابات المازني حول شعر شكري وأدب المنعوطي ، وغير هؤلاء من شعراء التيار التقليدي المعروفين . وهي كتابات ، كما قلنا من قبل ، تملب عليها نزع عدوانية مربية ، جاءت من هذا النقد ، على كثرة موصوفه ونوع قصائده ، مجرد محاولات للهدم والتجريح ! وقد جمع العقاد والمازني في «الديوان» قدرا لأبأس به من موصوف هذا النقد ، ومن ثم صوف نعتد من هذا الكتاب في دراسة هذا الاتجاه ، على أن نلم ، كلما دعت الحاجة إلى ذلك ، بنصوص أخرى من مقالاتها المختلفة ، يمكن أن تلقى ضوءا على هذه الفكرة أو تلك .

وقد حرص المؤلفان في مقدمة «الديوان» على تأكيد أن الغاية من تأليفه تتركز في تحقيق أمرين : الأول ، «الإبانة عن المذهب الجديد في الشعر والنقد والكتابة وإقامة حد بين عهدين لم يبق ما يسوع اتصالها والاختلاط بينهما ... (وهو) مذهب إنساني مصري عربي : إنساني لأنه من ناحية يترجم عن طبع الإنسان خالصا من تقليد الصناعة المشوهة ، ولأنه من ناحية أخرى ثمرة لقاح الفرائح الإنسانية عامة ، ومظهر الوجدان المشترك بين النفوس قاطبة ، ومصري لأن دعائه مصريون تؤثر فيهم الحياة المصرية ، وعربي لأن لغته العربية . فهو بهذه المثابة أتم نهضة أدبية ظهرت في لغة العرب منذ وجدت ، إذ لم يكن أدبا الموروث في أعم مظهره إلا عربيا يدير بصره إلى عصر الحاهلية » !

والأمر الثاني ، «تحطيم الأصنام الباقية» من دعة التقليد ، ذلك ، أن نقد ما ليس صحيحا أوجب وأيسر من وضع قسطنطين الصحيح وتعريفه في كل حالاته .

ولهذه المقدمة القصيرة التي اجترأنا منها هذه الفقرات القليلة اجترأ ، أهميتها ودلالاتها في الكشف عن مسيح هذه الجماعة في نقد الشعر وتحديد غايتها الحقيقية من تأليف «الديوان» . وعلى الرغم من أن المؤلفين قد توقعوا عن إصدار أجزاء «الديوان» الأخرى التي وعدا بأكملها إلى عشرة أجزاء تحتوي على «مادح للأدب الراجح من كل لغة ، وقواعد تكون كالمنسار وكالميران لأقدارها» ، فإن ما صدر منه (وهما الجزء الأول والثاني) يحتويان من المادة النقدية ما يكفي لتفسير هذه المقدمة وتحديد طبيعة هذا النقد . ونستطيع أن نقرر منذ البداية أن المؤلفين قد قصدا إلى تحطيم مكانه شوقي خاصة وغيره من شعراء التقليد

ديبسم ، وقولي مع السلامة ، وصبر زهرة في ديوانه «أعاصير معرب» ، وغير ذلك كثير ! وقد أخذ العقاد فكرة هذا الديوان من شعريين ، أحدهما ورد رورث في ديوان «قصائد غنائية» ، حيث أكد في مقدمته حقيقة أن الشاعر إنسان يخاطب إنسانا ، وأن لغة الشعر يجب أن تتصف لذلك بالبساطة والوضوح والقرب من لغة الحديث العادي . وقد طبق الشاعر آراءه تلك تطبيقا صحيحا ، فوصف حياة الريف الساذجة وطبيعته الذئبية ، واختار شخصيات قصائده من بين الريفيين البسطاء . والثاني ، توماس هاردي الذي كان يحرص على أن تكون الحياة العامة الحقيقية موضوعا لقصائده ، ف نظم قصائد مثل : في صدق At An Inn ، وغرفة الانتظار In A waiting Room ، ومزلا The Two Houses ، وعلى محطة القطار At The Railway Station upway . وقد صاغ العقاد هذه التأثيرات صياغة عربية على عيط ابن الرومي في وصف أحداث الحياة العامة ، وبني العنابية في سهولة اللغة ، وغيرهما من شعراء العامة في القرن الرابع للهجرة .

وقد انتقلت إلى دواوين العقاد ، بفصل قراءاته الواسعة ، تجارب شعرية من تجارب الرومانسيين الإنجليز ، فذكر منها قصيدة شلي الزلية Emilia Episy Chidion التي تأثرها العقاد في قصيدته «غزل فلسفي» ، وقصيدة كينس عن اشعراء Ode On The Poets التي عارضها العقاد في قصيدته «حظ الشعراء» ، وقصيدة توماس هاردي The Two Houses وتسجل حوارا بين مترين ، يضر بحبه تقديم على الجديد بتجاربه مع السكان الذين تعاقبوا عليه ، قد وجدت طريقها إلى شعر العقاد في قصيدته «يسه يتكلم» ! ومن القصائد الطريفة التي تأثر بها العقاد . وردزورث The Education of Nature ، وتطور حول وصف حياة صبية صغيرة اختارتها الطبيعة لتكون سيدتها ، وأقامت نظاما لتربيتها ، ولكن كما أحبها الطبيعة فقد أحبها الموت فتمزكت الحياة غصة صعبة ! وقد حاكى العقاد هذه القصيدة ، بمعايها ومجاربها الممتدة في قصيدتين متكاملتين هما : «مولد حب» ، و«موت حب» .

ونستطيع ، إذا أردنا ، أن نحصى في المقارنة والمقابلة لنجد هنا وهناك من شعر العقاد وغيره ما يذكرنا بالقصائد والتجارب والأفكار المشهورة للرومانسيين الإنجليز ، فكما استوحى تجارب «هاير سيل» من ورد رورث وهاردي ، فقد استوحى موضوع ديوانه «هدية الكروان» من قصائدهم في وصف القبرة Skylark والوهواق ، Cuckoo والبلبل Nighthawk واختار العقاد «الكروان» على غير عادة الشعراء العرب القدماء والمحدثين الذين يتحدثون إلى الحمامة والقمرى والبلبل حديثا حزينا على عكس العقاد الذي يؤثر أن يرى في «الكروان» - في صورته العربية - طائرا يملأ الدنيا بهجة وسرورا !

وان كان كثير منها لا يزال مجهولاً لم يكشف عنه العطاء بعد ! و
يج الشعر العربي القديم نفسه على الرغم من نزوعه الواضح إلى
الحفاظة والتقليد ، من هذه التأثيرات الأجنبية التي أخذت
تسرب إليه بطريق أو بآخر . وقد فطن العقاد إلى شيء من ذلك
في تقويمه لشاعرية ابن الرومي ، حين اتحد من صفة اليأس
سبباً لتعليل عقريته الشعرية وامتداده عن غيره من الشعراء
المعاصرين له ، وراه «صاحب عقريته تعبد الحياة . وتحد مع
الطبيعة ، وتلتقط الصور والأشكال . وتشتخص البعض
وتقدم الجبال على الخير » ورنما ابن الرومي . في
ورث : من أسلافه الإغريق ، وحمل منها «عقريته يونانية
مكثرة الحوانب بعض التكبير» . وعلى الرغم من إيماننا بأن
قياس الثقافة بمقياس الحس من قبل الادعاءات النقدية
المضللة ، فقد أوردنا هذا الرأي لئلا نرى إلى أي مدى كان الهوى
الشخصي يورط العقاد ، كما يورط غيره من جماعة الديوان . في
مثل هذه المواقف والأحكام المتناقضة

وهذا كله : الفهم «العريب» لطبيعة الأدب الموروث .
والفصل المتعمد بين قديمه وحديثه والصدور عن مواقف سياسية
وأغراض شخصية ، قد ترك آثاره على نقد العقاد لشوقي ، وقد
الارتى للمغلوطى وشكرى ، فجعل منه أداة للهدم والتشويه
أكثر منه وسيلة للبناء والتقويم .

وقد استأثر نقد العقاد لشوقي بأكثر صفحات الديوان . وهو
نقد يدور حول موضوعين أساسيين هما : شخص شوقي ومكانته
الاجتماعية من ناحية ، وشعره وقيمه الفنية من ناحية أخرى
ولا يعني هنا كثيراً أن نقف عند آراء العقاد في شخص شوقي
وسلوكة إلا بمقدار ما يتصل بموضوعنا وينفع في تفسير قصائده
والكشف عن غوامضه . ومن ذلك قوله في «توطئة» حوصصها
للهجوم على سلوكة والتشكيك في مكانته تمهيداً لنقد شعره :

«كنا نسمع الصيغة التي بقيتها شوقي حول اسمه في كل حين
فمنها سكوتاً كما نمر بغيرها من الضججات في السد ،
لا استرخاها لشهرته ولا لجملة في أدبه عن النقد ، فإن أدب
شوقي ورصعائه من أنواع المذهب العتيق هدمه في اعتقادنا أهول
الهيئات ، ولكن تعفنا عن شهرة يزحف إليها زحف انكساج ،
ويصن عليها من قوله الحق صن الشحيح ، وتطوى دفتان
أسرارها وديانها على الصريح ولا يعني من شوقي
وصحته أن يكون لها في كل يوم رقة ، وعلى كل باب
وقفة . .. فإن هذا الرجل بحسب أن لا فرق بين الإعلان عن
سلعة السوق والارتقاء إلى أعلى مقامات السمعة الأدبية والحياة
المكرية . وكان يعتقد اعتماد ابقيين أن الرقعة كل الرقعة .
والسمعة حق السمعة أن يشترى السنة السهم ويكسب
أموالهم ، فإذا استطاع أن يقحم اسمه على الناس بالتبذل
والتكبير والطبول والزمور في مناسبة وغير مناسبة . ونحن أو غير
حق ، فقد تبوأ مقعد الخد وتسم دروة الخد ومن

عامة ، نحسبها ليست له غاية سوى تمهيد الطريق أمام جماعة
الديوان ، وانعقاد من بينهم خاصة للظهور في البيئة المصرية
والعربية بمظهر الشعراء المعاصرين الذين يتحاورون بهم من
شوقي وغيره من الشعراء الكبار في هذه الحقبة من ناحية ،
وتحقيق بعض الأغراض السياسية عن طريق إزاحة شوقي عن
مكانته في قصر الحديو من ناحية أخرى . ومعنى ذلك أن
الحملة على شوقي خاصة لم تسع من رغبة حقيقية في نقل الحركة
الشعرية نقلة هية جديدة ، وإنما كانت وليدة أغراض سياسية
وطموحات شخصية . وآية ذلك أن هذه الجماعة قد قدمت
العبء الفرعية للكتاب على العبء الأساسية ، أي «تخطيم
الأصنام الباقية» على الإبانة عن المذهب الجديد في الشعر
وانعقاد الكتابة ، معللة ذلك بأن نقد ما ليس صحيحاً أوجب
وأيسر من وضع قسطاس الصحيح !

وقد كان لهذا المنحى من إثارة الغاية الفرعية على الغاية
الأساسية آثار مدمرة على مسج الكتاب ومادته ، يمكننا
تلخيصها في ملاحظتين عامتين ، الأولى : إيمان جماعة الديوان
بأن التطور الحق يعنى «إقامة حد بين مهدين لم يبق ما يسرغ
الاتصال بينهما» ، وهو إيمان حمل العقاد على مهاجمة كل
ما يمت إلى تراث العربية القديم في شعر المحدثين بسبب «مغفلة
حقيقة هية مهمة» هي أن القديم يمتد في الجديد ويعيش فيه
حياة أخرى مختلفة عن حياته الأولى ، وأن أي جديد لا يتشرب
فراغ ، ولكنه صورة أخرى متطورة لما استقر من تقاليد فنية ،
اكتسبت على يدي هذا الشاعر أو ذاك ، خصائص مستوحدة
تجعل منها كائناً جديداً . وقد عبر عن ذلك أحد النقاد المعاصرين
تعبيراً طريفاً ودالاً في قوله ، إن الآداب القديمة لا تتطور
ولا ترقى على أيدي أصحابها كما تتطور وترقى على أيدي المحدثين !

والملاحظة الثانية ، أن هذه الجماعة قد بالغت في وصف
مذهبها الجديد بأنه «أنتم مهنة أدبية ظهرت في لغة العرب مند
وجدت» ، «ساعة حجت بها حقيقة حركات التحديث الحسية
التي حققت لشعر العربي القديم تطوراً مشمراً أدى إلى نقل
الحركة الشعرية القديمة نقلة جديدة في الشكل والمضمون» ، على
بحر ما نجد في شعر البيئة الصحارية في العصر الأموي ، وشعر
البيئة العراقية في العصر العباسي ، كما حجت بها حقيقة أخرى
هي أن الأدب العربي الموروث لم يكن ، على عكس ما تزعم
هذه الجماعة ، «في أعم مظاهره الإغريباً محتاً يدير نصره إلى
عصر الحداثة» ، فقد أخذ الفكر العربي منذ عصر المأمون
يتصل بالفكر الأجنبي اتصالاً وثيقاً عن طريق الاختلاط
والترجمة التي نشطت نشاطاً عظيماً في نقل روائع التراث
إلاسانى القديم من اليونانية والفارسية والهندية وغيرها من
اللغات القديمة ، مما أحدث تأثيرات عميقة في علوم اللغة والحو
والأدب واللغة والنقد والفلسفة وغيرها من العلوم العربية
لأخرى . وهي تأثيرات لا تنحى على المتخصصين من اللغويين ،

كان في ريب من ذلك فليحققه في تنوع المدح لشوقي ممن لا يمدح الناس إلا مأجورا . فقد علم الخاصة والعامة شأن تلك الحرق المنتنة ، نعى بها بعض الصحف ... وأن ليس للحشرات الآدمية التي تصدرها مرتزق غير فصلات الجباء ودوى المآرب والحزازات ... هذه الصحف الأسبوعية تكيل المدح جرافا لشوقي في كل عدد من أعدادها .

وعلى هذا النحو أخذ العقاد يهاجم شوقي في خلقه وسبوكه ، ويهاجم لصحافة التي كانت نعى بشر قصائده ، في كلام كثير تناثر هنا وهناك في صفحات الديوان وبطول ما الأمر ، دا حوسا مراحته جميعا والاعتناء من قرائه المختلفة . ولكن بهما ما يدل عنه ويؤكد من أن أحاسن الذي كان يترك العقاد ويحمله على الإسراف في ترديده ، هو تلك الشهرة التي حققها شعر شوقي في هذه الفترة من حياته ، وهذه المكانة التي ظمرها في بلاط الحديوي ، والتي جعلت منه شاعره للفصل . وبعل في هذا ما يفسر حرص العقاد على الإكثار من مهاجمة نوع بعينه من قصائده . هي على وجه التحديد مدائح شوقي ومراثيه في رجالات عصره . فهو يقول مهاجبا مدائحه : ولو شئت لا اتخذنا من كلف شوقي بتواتر المدح دليلا على جهله بأطوار الشمس ، فإن الآذان أشد ما تكون استعدادا لقبول الذم إذا شبت من المدح ، وأسرع ما تكون إلى التفتت إذا طالت الغمة فهل يدري شوقي أنه يؤجر أدباؤه على البيل من حين يبدل الأجر على المألعة في مدحه ، بملوكها يفسر ابن العقاد وهذوه وخيو نقده من التجريح الشخصي والتعامل القبيح عندما يتناول شعر غيره من الشعراء المعاصرين له من أمثال ، حافظ إبراهيم وحلمي ناصف وإسماعيل صبرى وعبد الله عكرى وغيرهم ممن أهد لهم كتابا خاصا هو «شعراء مصر وبيانهم في حين انصافى» . فعل الرغم من أنه يسلكهم في سلك المقلدين فإنه لا يشتد في مهاجمتهم والبيل منهم على نحو ما كان يفعل بالنسبة إلى شوقي . وفي هذا الكتاب نفسه ما يؤيد ذلك ؛ فستطيع ملاحظة التماوت في حديثه عن شوقي وحديثه عن غيره من شعراء جيله ، على الرغم من موت شوقي ورحيل الحديوي عباس عن مصر ، وكان شيع شوقي كان لا يزال يملأ الساحة لشعرية ، ويشغل للعقاد ميتا كما كان يشغل له حيا ، شاعرا لا سبيل إلى تحطيم مكانته وصرف أذهان الناس وعواطفهم عن التعلق بشخصه والإيمان بشعركه .

وقد أقام العقاد نقده لشعر شوقي على ملاحظة ثلاثه عيوب أساسية في قصائده هي : التعمك ، والإحالة ، والتقليد ، أصاب إليها عيين حريين فيما كتبه عنه في «شعراء مصر وبيانهم» هما : النصبة وغياب الشخصية . وقد اتبع للكشف عن هذه العيوب مبحثا معينه يقوم على أساس اختيار بعض القصائد المشهورة وتحليلها وبيان ما يشيع فيها من هذه العيوب وغيرها من عيوب اللغة والأسلوب والسرقة . وعلى الرغم

من أن العقاد قد هاجم في كثير من مقالاته ، شعر المسيح في التراث العربي القديم عامة وشعر شوقي خاصة ، فإنه نحاشي تحليل أية قصيدة من مدائحه فيما حظه من قصائد شوقي الأخرى إلى احتار أكثرها من مراثيه المشهورة في رجالات مصر على أيامه ، وأقلها مما كان يقوله في المداسات العامة والسياسية ، وذلك على الرغم من إيمان العقاد بأن شوقي قد اكتسب شهرته ومكانته من صلته بحديوي مصر ومدحه له !

ويطلق العقاد في رصد التعمك في قصائد شوقي من مدح نقدي شملت به جماعة الديوان في نقدها التنظيري ، هو «الوحدة المعنوية» للقصيدة - فيرى أن التعمك هو أن تكون القصيدة مجموعا مبدعا من أبيات متفرقة لا تؤلف بينها وحدة غير الوزن والقافية . فإذا اعتبرنا التشاء في الأعرابض وأحرف القافية وحدة معوية حار إاد أن نقل البيت من قصيدة إلى مثله دون أن يحل ذلك بالمعنى أو الموضوع وهو ما لا يجوز ، ويرى على العكس . أن القصيدة الحيدة يسعى أن تكون عملا ب تاما يكمل في تصوير حاطر أو حواضر منجاسة كما يكمل المثال بأعضائه والصورة بأجزائها ، واللحن الموسيقى بأنعمه بحيث إذا اختلف الوصف أو تعبرت النسبة أحل ذلك بوحدة الصفة وأمسدها . فالقصيدة الشعرية كالجسم الحى ، يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته وهو يرى أن كل قصيدة لا تتوفر بها هذه الوحدة المعنوية تكون «كأرمل المهيل لا يعبر منه» فيجعل غاليه ساطه ، أو وسطه في فته لا كالبهاء المقسم الذي يثبت النظر إليه عن هدسته وسكانه ومراياه !

واحتار العقاد من مراثى شوقي قصيدته النونية في رثاء مصطفى كامل ، وقام بتميير ترتيب أبياتها مثل ذلك معادة القصيدة من التعمك لافتقارها إلى «الوحدة المعنوية» واصفا إياها بأنها مجرد كومة من الرمل !

وإذا كان العقاد قد أثبت بهذا المقياس افتقار شعر شوقي إلى الوحدة المعنوية ، فإنه أثبت به توافر هذه الوحدة لشعر ابن الرومي ؛ ذلك أن العلامة البارزة فيها بقول : «قصائد ابن الرومي هي طول بعسه وشدة استقصائه المعنى ، واسترساله فيه ؛ وهذا الاسترسال يخرج عن سمة الصاميين الذين جعلوا البيت وحدة النظم ، وحملوا القصيدة أبياتا متفرقة يضمها سمع واحد قل أن يطرد فيه المعنى إلى وحدة بيت . وقل أن يتوالى فيه انسق بواليا يستعصى على التقديم والتأخير والتبديل واستحوير . فحالت ابن الرومي هذه النسبة ورجع القصيدة «كلا واحد» لا تتم إلا بنهاء المعنى الذي أرده على النحو الذي لحاد ؛ فقصائده «موضوعات» كاملة تقبل بعدوين وسحضر فيها الأعراس ، ولا يختلف هذ المصهور بوحدة القصيدة الذي يقوم على أساس ملاحظة احراد معنى واستقصائه ، ثم يتردد في كتابات القدماء من هاد العرب من مثل الخنمى وابن صاص

والمرجاني وغيرهم ، ولكنه يناقش ما هو معروف في النقد الأوربي الحديث عن وحدة القصيدة التي تأثرت آراء النقاد الأوربيين فيها بأراء أرسطو في الملحمة والمسرحية ، حيث تقوم الوحدة المصنوية على ترتيب أجزاء الخرافة أو الحكاية تريبا حتميا وضروريا . ولكن هذا التأثير الأرسطي قد اتخذ في المذاهب الأدبية الحديثة أشكالا نقدية وفكرية مختلفة لا سيلا إلى الوفوف عنها في هذه الدراسة المحددة لتوسعها وتشعبها ، مكتفين بتقرير هذه الحقيقة ، وهي أن هذا المفهوم قد تطور على نحو ما نجد في كتابات إرسون ، وهري جيمس ، وكروتش ، وبروكس ، إلى مقابلة بين العمل الأدبي والكائن الحي مقابلة لم تبت أن اتخذت تفسيراً جديداً على يدى الرومانسيين الألمان عامة ، وكولردج خاصة ، يتلخص في أن الإبداع الفني ليس صلبة وآلية ، لكنه عملية جمالية ونفسية نامية ومتغيرة ، تمر في مرحلتين : الأولى مرحلة اللاوعي حيث تنمو بذرة العمل الأدبي بعزل عن وهي صاحبه ، نحواً يجمع فيه بين عناصر متنوعة وعربية ، والثانية ، مرحلة التطور ، وهي مرحلة وعى الفنان بطبيعة العمل الذى ينشئه ، فيقوم بتنظيم العناصر المتنوعة والتأليف بينها في كائن جديد له صفات الكائن الحي في وحدته وتنوعه وحسوسه وعصومته في آن ، وذلك بأن يتحد فيه الشكل والمضمون اتحاداً يفقد فيه كل عنصر خصائصه المميزة لتحل محلها خصائص أخرى جديدة هي خصائص العمل الأدبي ، ذلك الكائن الجديد . وعلى الرغم من أن مصطلح الوحدة المصنوية قد شاع استخدامه في النقد المعاصر فإنه قد فقد في هذا لفند مغزاه الجارى ليتحول من رصد عملية الإبداع الفني إلى تحديد وظيفة النقد الأساسية في تأكيد وحدة العمل الأدبي بمقومته الجمالية التي اكتسبها من تألف عناصره وتوحيدها . وكلما كانت الخصائص الحديثة للعمل الأدبي في صورته المتكاملة ضرورية وصحيحة وكاملة عظم نصيبه من الوحدة المصنوية .

وبما يختلف دعاء الوحدة الفنية حول طبيعة هذه الرابطة المصنوية التي تجمع بين عناصر العمل الأدبي ، فإنهم يتفقون على رفض ثنائية الشكل والمضمون ، ووسائل الترتيب اللاغى ، وغيرها من حيل البعة والأسلوب التي تؤدي إلى صمم عرى العمل الأدبي المتكامل ، كما يتفقون على رفض أية وحدة «آلية» أو «خارجية» مثل تلك التي تعرضها قواعد الأجناس الأدبية وخصائصها الفنية ، ورفض أى نقد يتعامل مع العمل الأدبي بوصفه عناصر يتسبب بعضها من بعض ، ويقوم بها لذلك ، كل عصر منها في ذاته طبقاً لخصائصه النوعية ! وخلاصة ذلك كله أن لوحدة العمل الأدبي في النقد الحديث مفهومين : فنى ويشتمل في تفسير عميق الإبداع وما تؤدي إليه هذه العملية من «خلق» كائن أدبي جديد يختلف خصائصه الفنية عن خصائص العناصر المختلطة التي تدخل في تكوينه ، ويقضى ، يتصل بمعاملة العمل الأدبي عند تفسيره وتقويمه ، بمعاملة

الكائن الحي في تواصل أجزائه وتكامل عناصره ، والحكم عليه من خلال ذلك .

وعلى الرغم من أننا لا نشك في أن الأستاذ العقاد وزميليه كانوا على معرفة وثيقة عميقة بهذين المفهومين لوحدة العمل الأدبي في النقد الأدبي الحديث ، فإنهم عجزوا - عند نقله إلى الأدب العربى الحديث وتطبيقه على شعر شوق - عن الإفلات من أسر النقد العربى القديم وجاءت لذلك آراؤهم في وحدة العمل الأدبي خليطاً مشوهاً من هذين المفهومين ، الفنى والقدى ، صيغ في لمة تراثية قديمة جعلت من مفهوم هذه الوحدة صورة طبق الأصل من مفهومات القدماء لها ، وحصرتها في عنصر يعينه من عناصر العمل الأدبي ، هو عنصر المعنى من حيث اتساقه وتسلسله في شكل منطق مقع ، وهو ما يتناقض مع حقيقة هذا المفهوم في النقد الأدبي الحديث كما رأينا ، بل يتناقض مع وظيفة هذا النقد الفنية من حيث إنه وسيلة للكشف عن خصائص العمل الأدبي الجمالية وتقويمه و ذاته بوصفه كائناً متكامل الأجزاء ، متواصل العناصر ، مستقل الصفات ، وليس ما تسميه هذه الجماعة بالتمسك صفة خاصة بشعر شوق أو شعر غيره من شعراء التيار التعبدي وحدهم ، ولكنه صفة مأوظفل ظاهرة فنية غالبية على الشعر العربى القديم والحديث ، تنبع في الحقيقة من احتواء هذا الشعر الأغراض المختلفة ، والتزامه بأوزان وقواف ثابتة تتكرر من بيت إلى آخر . وفي عبارة أخرى إن وحدة البيت في هذا الشعر من قبيل الخصائص الفنية التي تميزه ، والتي يجب عليها تفسيره وتقويمه في ضوءها . وشعر العقاد نفسه إذا قسناه بقية ، لا يخلو من التفكك والإحالة والمبالغة ، وقصيدته الرائية في مديح الملك فاروق ، والنونية التي قالها في رثاء سعد زغلول ، نموذج لهذا النوع من القصائد التي تعاني من العيوب التي بأخذها على أشعار من يسبقهم بالمقلدين !

(٢) ويستطيع تلخيص مفهوم النقد الطبعي الذى تأثرته هذه الجماعة في دراساتها التطبيقية ، من خلال كتابات ابن من النقاد هما : سانت ييف (١٨٠٤ - ١٨٦٩) ، وهيبوليت تين (١٨٢٨ - ١٨٩٣) .

ويعد سانت ييف رائد هذا الاتجاه في فرنسا . وقد بدأ نقده رومانسياً فشر سنة ١٨٢٩ أول مقالة نقدية له عن تاريخ المسرح والشعر في القرن التاسع عشر ، حاول فيها أن يشت أن للشعر الرومانسى جذوراً قديمة وأن للشعراء الرومانسيين أسلاف عظاماً ! وأحد بعد ذلك يكرس جهوده كلها للنقد الذى يحج في أن يضع له مفهوماً جديداً يتلخص في أن غاية النقد موضوعية ، هي استنباط ودراسة كل ما يتصل بالعمل الأدبي ، ذلك أن ما يشت عنه من خلال كتاب أو مؤلف إنما هو الإنسان نفسه : حياته وفكره وروحه ، ولذلك فهو يرى أنه لكي تدرس أدبياً يجب أن تسعى إلى تعرف موهبته تعرفاً مباشراً

المختلطة من مبادئ سانت بييف وقواعدها ، موضع التطبيق في دراسة الأدب العربي القديم خاصة والحديث عامة ، مما أحده ينشره منذ عودته من فرنسا ، من مقالات ودراسات يقول بنا الأمر إذا رحنا نقف عندها هنا ، نذكر منها كتابه : « في الشعر الجاهل » ، ومقالاته عن الشعراء الجاهليين التي كان ينشرها في جريدة السياسة ، وكتابته : « مع المتنبي » الذي يعد أوضح كتبه جميعا وأدلى على اتباعه هذا المنهج في دراسة الشعراء القدماء

ونستطيع دون الدخول في تفاصيل هذه الدراسات أن نقرر هنا أن طه حسين قد نجح في أن يخلق من أفكار هذين الناقدين منهجا جديدا يخلص فيه من الصرامة أو لنقل الختمية العلمية التي كانت تقيد النقد الطبيعي بسلاسلها ، مما جعل من البيئة والجنس والعصر ونفوس الأدباء بتاريخ حياتهم مجرد وسائل يستعملها في فهم أعمالهم الإبداعية وتفسيرها ، دون كتابة سيرهم على نحو ما كان يفعل تين ، أو تصنيفهم في فصول أدبية كما كان يحاول أن يعمل سانت بييف !

وقد اعتمد هذا المنهج المركب كما كان يستخدمه طه حسين في كتابات المعاصرين له إلى عناصره المختلفة ، فأصبح منهجا نفسيا خالصا حيناً ، كما أصبح منهجا بيئيا أو تاريخيا حيناً آخر ، وكانت جماعة الديوان من هؤلاء النقاد الذي التفتوا إلى المنهج الطبيعي بفضل دراسات طه حسين الرائدة . وآية ذلك أن تأثرهم بهذا المنهج قد جاء في وقت متأخر كثيرا عن تأثر طه حسين به ، بينما نراهم يتكئون على النقد العربي القديم في دعوتهم للشعر المعاصر ، ويؤسسون على مبادئهم حملتهم على شعر شوقي ، نراهم في المرحلة الثانية يعتمدون على المنهج الطبيعي في دراساتهم التطبيقية حول الشعراء القدماء والمعاصرين وغيرهم من الدراسات الأخرى . وقد أسرف الأستاذ العقاد في تبني هذا المنهج والاعتماد عليه إصراراً يحتاج إلى تعديل ، سواء فيما حلقه من دراسات عن الشعراء القدماء أو المعاصرين ، أو ما نشره من كتب عن عباقرة الإسلام والمسلمين ، ولكنه على عكس طه حسين ، قد ارتد باستخدامه لهذا المنهج إلى أصوله التي كان عليها في كتابات هذين العالمين ، ليجعل منه وسيلة إلى كتابة سير الرجال حيناً ، وتصنيف الشعراء في أجناس أدبية حيناً آخر ، ونقف ، لأصباح طبيعة هذا المنهج في كتاباته عدد دراستين جادتين له هما كتاباه : ابن الرومي ، حياته من شعره ، وشعراء مصر وبيئاتهم في الحيل المأخوذة . وقد اندفع كثيرون بما جاء في الكتاب الأول من تحليلات لنفس ابن الرومي وتعديل لتأثيره وما كان يؤدي إليه من سلوك شاذ ، فسلوكه ضمن الدراسات التحليلية للشعر القائمة على المنهج النفسي ، مع أن المؤلف نفسه قد أوضح في أكثر من موضع في كتابه أنه يكتب سيره ابن الرومي من شعره . ونقل هنا عنه هذه الفقرات لقليلة التي تشرح هذه الغاية التاريخية . فهو يقول في تمهيد الكتاب واصفا عمله فيه :

« هذه ترجمة وليس بترجمة : هذه ترجمة يعنى أن تكون

من خلال تربيته وثقافته وحياته وأصله . وانطلاقاً من هذا المفهوم النقدي الذي يجمع فيه بين مؤثرات البيئة الاجتماعية ، وشخصية الأدباء في نتائجهم وأمزجهم الطبيعية ، راح يعنى بدراسة شخصيات المؤلفين والكتاب ، ويصنفها تصنيفاً علمياً غريباً في أجناس بشرية ، كما يصنف التاريخ الطبيعي أنواع الحيوانات في فصول طبقاً لخصائصها الفسيولوجية المختلفة ، فقد كان يعتقد أن هناك « فصول » من النفوس البشرية ، تماماً كما توجد أجناس وفصول حيوانية ونباتية مختلفة في التاريخ الطبيعي . ولم يكف سانت بييف عن الإعلان أنه بفوايته النقدية تلك إنما يكتب ما يصبغ أن نصه بحق « التاريخ الطبيعي للنفوس » . وعلى الرغم من إيمانه وممارسته لهذه الآراء أو لنقل هذا الاتجاه الطبيعي في النقد ، فإن الدراسات التطبيقية التي خلعها لا تحقق هذا الزعم الذي سعى إلى إثباته ، فإن نظرة سريعة في كتابه « أحاديث اللاتين » وكتابته « تاريخ بور رويال » تدل على أنه لم يفعل شيئاً أكثر من أن قدم لنا تحت ستار العلم ، تمهيداً لطريقا لشخصيات كثيرة غير متسقة لا تربط بينها عوامل نفسية أو اجتماعية مشتركة ، فقد كانت تمتعته تقتصر في ملاحظة الكتاب في حياته الخاصة ، كما كانت تستثني الصراعات الأخلاقية في ضمائر الأفراد !

وينسب « تين » مذهباً مختلفاً على الرغم من اعتناقه مثل معاصره سانت بييف على قوانين العلوم الطبيعية في بناء أفكاره النقدية ، فقد كان معنياً بالبحث عن قوانين تحكم في عملية الخلق الأدبي التي كانت في رأيه ، تنحصر لثلاثة عوامل رئيسية هي الجنس والبيئة والعصر ، مع وجود ملكة بارزة تحكم في الكاتب وتوجه إنتاجه الأدبي . ويعنى بالجنس تقسيم البشرية إلى أحاسيس (مجموعات بشرية) لها خصائص فسيولوجية نفسية مختلفة كالجنس الآري والسامي . والبيئة التي يقصدها هي البيئة الطبيعية والسياسية والاجتماعية . والعصر اصطلاح يعنى التطور الذي تحقق في الماضي وما يترتب عليه من حركة مكتسبة ، أي تلك القوة التي توجه الآداب والمجتمعات وتقودها في طريق التطور . وخلاصة نظريته أنه يرى في العمل الأدبي ومركبا كلياً ، يمكن عن طريق هذا المنهج الكشف عن عناصره وتحليلها والحكم عليها . وهو يمثل لذلك بالأدب الإنجليزي اندي حصص له دراسة مطولة ، فيرى أنه نتيجة للجنس الإنجليزي الذي نشأ في جو معين وظروف تاريخية خاصة ، ومعتقدات دينية محددة ، وليس شكسبير وملن سوى منتجات تعبر عن مركبات مختلفة لهذه القوى التي يراها تصنع الأدباء والآداب . ويتضح لنا حين نضم أفكار سانت بييف إلى مبادئ تين أنها خليط من القواعد العلمية الصارمة ، والعناصر الرومانسية المؤثرة ، وبعبارة أخرى - تجمع بين العلم والوجدان .

وقد كان طه حسين أول من وضع هذا المنهج في صورته

قصة حياة ، وأما هذه فأخرى بها أن تكون قصة لأن ترجمته لا تخرج لنا قصة مادرة بين قصص الواقع أو الخيال ، ولكننا إذا نظرنا في ديوانه وجدنا مرآة صادقة ، ووجدنا في المرآة صورة ناطقة لا نظير لها فيما نعلم من دواوين الشعراء ، وتلك مرية تستحق من أجلها أن يكتب فيها كتاب .^١ ويقول في موضع آخر واصفا طريقته في المزاحبة بين شعر ابن الرومي وأخبار القدماء عنه لكتابة سيرته : « فن الواجب علينا أن بين مكان هذه الترجمة من شعر ابن الرومي ، وحاجة الأخبار بين أيدينا إلى التكيل من كلامه في وصف نفسه حامدا وغير حامد ، وأن بين كيف أن ديوان شعره قد تجاوز حد الترجمة الباطنية إلى الترجمة التاريخية ، لا شئال وجدان الرجل ، وفرط استيعابه نفسه في شعره ، وشدة الامتزاج بين حياته وعه . . . »^١

وقد أقام العقاد محاوكة أو منهجة في كتابة سيرة ابن الرومي على دعامتين ، أخذ الأولى من آراء سانت ييف ، وهي فكرته القائلة بأن العمل الأدبي إما هو الإنسان نفسه حياته وفكره وروحهم ومن ثم فإن فهم هذا العمل وتصويره لا يتحققان إلا بالتعرف بطريقة مباشرة على موهبة الفنان من خلال تربيته وثقافته وحياته وأصده ، والثانية من قوانين تين القائلة بأن الفنان نتاج البيئة والعصر والجنس ، وأن الفن نتاج الفنان ، وبلغة اعلم تلك القوانين القائلة بحتمية الظروف والملابسات .

وقد قام العقاد لتشييد هذا « البناء العلمي » لسيرة ابن الرومي بدراسة عميقة لموضوعات أساسية يطوى كل منها على عناصر أخرى غريبة : العصر الذي نشأ فيه ابن الرومي ، وهو القرن الثالث للهجرة ، بواجهته المختلفة ، السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية والأدبية ، وحياته ابن الرومي وثقافته متنوعة كما تصورها أشعاره ، وأصله اليوناني وما تركه من أثر على سلوكه وتفكيره وعبقريته ، وبيئته الخاصة والعامة وما كان يواجهها مما من أحداث ومواقف ، متعلنا ، من هذا كله ، وسيلة إلى دراسة صاعته الفنية التي يراها ثمرة لهذه المؤثرات المختلفة التي صنعت شخصية ابن الرومي وشكلت عبقريته وانجذبت بشعره هذه الوجهة الخاصة التي لا بدائية فيها شاعر آخر من شعراء عصره !

ومن الحق أن نذكر هنا أن العقاد قد درس هذه الموضوعات المختلفة في ذاتها دراسة عميقة ، وانتهى في أكثرها إلى آراء جديدة تعد بحق إضافة نقدية إلى الدراسات السابقة حول ابن الرومي خاصة والقرن الثالث للهجرة عامة . ولكن ورود هذه الدراسات في إطار المنهج الطبيعي ، ولعناية معينة هي بناء سيره ذاتية لابن الرومي قد جعل منها مجرد ادعاءات علمية وفروض مسقة قابلة للنقض والتفنيد . ذلك أن اعتبار الشعر وثيقة تاريخية أمر يطوى على حطر وتزييف كبيرين ، فالشعراء

لا يصورون الواقع كما هو في حقيقته ولكن كما يروونه رؤية أدبية ، ومعنى ذلك أنه يجب أن نفرق في الأدب عامة والشعر خاصة بين حقيقتين : الحقيقة الواقعية والحقيقة الأدبية . ولكن هنا ، للتدليل على خطر هذا المنهج الطبيعي في كتابة سير الشعراء كما جاء في هذه الدراسة من كلام حول تأثير الأصل اليوناني في تكوين شخصية ابن الرومي وتشكيل عبقريته ، إذ يقول : « . . . وما من شك في أن الشاعر الذي تحدر من أصل يوناني أيا كان مقره غير الشاعر الذي تحدر من أصل عربي أيا كان مقره . إنه صاحب عبقرية تعبد الحياة ، وتحيا مع الطبيعة ، وتلتقط الصور والأشكال ، وتشخص المعاني ، وتقدم الخيال على الخير ولا تعرف صفة أجمع لهذه الحصال كلها من صفة العبقرية اليونانية التي التفتت بها في الجملة فنون الإغريق ، فقد كان الإغريق يحسبهم كما كان ابن الرومي يحسبه . . . »^١ ولو صدقت هذه المقولة لاقتصرت العبقرية الشعرية على الذين يتحدرون من أصول يونانية ، ولأصبح كل يوناني بالضرورة شاعرا عظيما !

ويظهر أثر المنهج الطبيعي بصورة أوضح في كتاب العقاد : « شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي » ، حيث نراه يقسم الشعراء المصريين الذين ينتمون إلى التيار التقليدي تقسيما خاصا يقوم على ملاحظة نوعين من البيئة التي يراها قد أثرت في صنع شخصياتهم وتشكيل الخصائص المميزة لفهم الشعري ، هما البيئة الكبرى وهي البيئة المصرية العامة ، والبيئة الصغرى ، وتزبد بها البيئات الخاصة التي نشأ فيها هؤلاء الشعراء في داخل البيئة العامة . وهو بذلك يخطو بقوانين « تين » خطوة أخرى . وقد كان لذلك أثره فيما انتهى إليه من نتائج ، إذ نراه يصنف الشعراء في مجموعات ، لكل مجموعة منها اتجاه بعينه يتفق في خصائص فنه العامة مع المجموعات الأخرى ، ويمتاز بها في خصائص أخرى فردية . وفي عبارة مختصرة ، إنه راح يزأج في هذه الدراسة بين آراء تين وسانت ييف عن طريق رصد المؤثرات البيئة والجنس والعصر في هؤلاء الشعراء ، وتصنيفهم لهم في فصائل شعرية . وقد عبر العقاد في المقدمة التي كتب لها الكتاب تعبيراً صريحا عن هذه العاية فقال :

« معرفة البيئة ضرورية في نقد كل أمة ، وفي كل جيل ، ولكنها ألزم في جيلنا على التحصيل ، وألزم من ذلك في جيلنا الماضي على الأحص ، لأن مصر قد اشتملت منذ بداية الجيل إلى نهايته على بيئات مختلفة لا تجمع بينها صلة من صلات الثقافة في اللغة العربية التي كانت لغة الكتّاب والباطنين جميعا . . . وكل إدراك لخطوات التجديد في الأدب المعاصر هو إدراك ناقص مبتور مالم يقترن به إدراك هذه الحالة التي لا نظير لها بين آداب اللغات الأخرى ، وهي الحالة التي استلزمها تعدد

البيئات الأدبية عندنا في الحيل الماضى ، وحاولنا أن نلم بها في هذه المصطلح .. ١

وبعد ، فلم نردنا قدسنا من محاولة رصد الأصول العربية

والأجنبية لثراث جماعة الديوان النقدي إلا إجابة ذكرى هؤلاء الرواد العظام بدراسة حركتهم النقدية دراسة مسهجة مقارنة تبرا من الهوى وتتميم ما لحقهم وتصحيح من حركتهم النقد الحديث !

الهوامش :

- (١) راجع حول هذه الفكرة كتاب عبد القادر القبط : الإجابة الوجداني في الشعر العربي المعاصر .
- (٢) إن عبد القادر القبط أول من أطلق هذا المصطلح على حركة الإحياء الشعرية التي قادها البارودي وهو مصطلح جامع قصبا كثيرا كثيرا فتح الباب على مصراعيه أمام دارسي الأدب الحديث .
- (٣) راجع الإجابة الوجداني .. لعبد القادر القبط فقد عقد له محلا حول مقام التقليد في شعر جماعة الديوان .
- (٤) عباس العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم في الحيل الماضى ١٩٣٣
- (٥) أثبت شكوكا كثيرة حول تأثير العقاد بكتابات شكوى وأشعار مطران كما أثبت عاصفة حول سرقات المازي .
- (٦) أعاد العقاد نشر هذه المقدمة في كتابه : مقالات في الكتب والحياة (بروت) : ١٣٣ وما بعدها .
- (٧) راجع مثلا ما يقوله في : مقالات في الكتب والحياة : ١٢ : إن الشعر صناعة تولد للمواطن بواسطة الكلام .. الخ .
- (٨) مقدمة ديوانه ١ : ٢٨٨ .
- (٩) المازي كتاب ومقدمة يضاف وثيقة على مفهومه للشعر ومهجه في نقده وتفسير ظواهره ، كما : الشعر ، حياته ووسائله .
- ومقدمة الجزء الثاني من ديوانه
- وقد اغتربا أكثر النصوص المنسوبة إليه منها . وقد ورد النص للذكور في الدراسة في مقدمة الديوان .
- (١٠) الشعر حياته ووسائله : ١٩
- (١١) راجع مقالتنا : الأصول التراثية في نقد الشعر عند العقاد ، مجلة فصول ، العدد الأول ، السنة الأولى : ٦٨ - ٦٩ .
- (١٢) تقيير في الميزان (مقالة) : فصول من نقد الشعر عند العقاد : ١٥٠
- (١٣) مبرج الشعر (مقال للاستاد العقاد) ، الكاتب ، عدد أكتوبر ١٩٤٨
- (١٤) يستطيع القارئ أن يجد إلى دراسة الدكتور محمود رجب عن : المرأة والفلسفة مشورة في مجلة حوزات كلية الآداب جامعة الكويت (بوتة ١٩٨١) ، عرضها لتاريخ رمز المرأة وآثره في التفكير الفلسفي . ولقد الدراسة قيمة وأهمية خاصة لأنها تضم كثيرا من قصاها للتفكير الأدبي والفلسفي كما تلقى أصواء على دور المرأة في الفكر الفلسفي العربي القديم
- (١٥) شعراء مصر وبيئاتهم في الحيل الماضى ١٥٦ - ١٥٧
- (١٦) بليا حاري : الكلاسيكية في الشعر العربي والعربي ٣٢
- (١٧) أرسطر : من الشعر : ١٠ (مقالة من غنى هلال ، النقد الأدبي الحديث ٥٦ - ٥٧)
- (١٨) ص ٥٠
- (١٩) النقد الأدبي الحديث - ٥٠

- (٢٠) من الشعر (مقالة من النقد الأدبي الحديث : ٥٥)
- (٢١) ص ٥٥ - ٥٦
- (٢٢) الرسالة . عدد ٢٥٢ لسنة ١٩٣٩ : ٢١٢ - ٢١٩
- (٢٣) مقالات في الكتب والحياة : ٢١٥
- (٢٤) لشوقي صيف دراسة رائدة في هذا الجانب من التطور في كتابه : الشعر ومذاقه في الشعر العربي ، كتلف فيه عن هذا الجانب من سيادة التقليد الشعرية الموروثة ما بين شعر الجاهلية وشعر العصور الإسلامية التالية كما كتب المرحوم أحمد أمين دراسة مثيرة عن : جذابة الشعر المعاصر على الشعر العربي .
- (٢٥) مجلة فصول ، السنة الأولى ، العدد الأول . ٥٩ - ٧٣
- (٢٦) الرسالة مجلة ١٩٣٤ : ١٨٢٥ - ١٨٢٩ .
- (٢٧) نصه ، مايو ١٩٣٩ ، ٥١٥ - ٥٥٧
- (٢٨) راجع على سبيل المثال
- (أ) عباس العقاد .
- (ب) خطبة التوسى .
- (ج) عبد الحلي ديب
- (٢٩) أحمد عبد الواحد هلام دراسة قيمة حصل بها على درجة الماجستير عن : النقد الأدبي بمصر واشتمل في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، لا تزال رغم أهميتها محظورة .
- (٣٠) لم يذكر صاحب المقال اسمه وإن كان عبد الواحد هلام يؤكد في كتابه : الحكايات نقد الشعر في مصر ١٩٤٠ - ١٩٦٥ أن كاتب المقال هو المرحوم محمود صريح
- (٣١) مجلة الصعيد : ١٨٩٩ - ١٩٠٠ (مقالة عن عبد الواحد هلام انجازات نقد الشعر . ٩) وراجع أيضا : روفى حسون . آخر الشعر . ٣١ نقد دعا في فترة مكررة (سنة ١٨٧٠) إلى التحول عن الأوران والفراق ، وقام فعلا بتجربة فعلية هي نظم واحد وعشرين بيتا لم يلتزم بها قافية على الإطلاق
- (٣٢) عمر النسي . في الأدب العربي الحديث ٢ : ٢١٨ - ٢١٩
- (٣٣) مختارات للعلوي : ٥١
- (٣٤) مجلة أبريل (١٩٣٣) : ٩٧٠ - ٩٨٣
- (٣٥) في الأدب العربي الحديث : ٢ : ٢١٨ - ٢١٩
- (٣٦) S. Moreh, Modern Arabic Poetry, pp. 78-79
- (٣٧) مجلة المصرية (السنة الأولى - يوليو ١٩٠٠) : ٨٥
- (٣٨) مقدمة ديوانه ١ : ٨ - ٩
- (٣٩) شعراء مصر وبيئاتهم في الحيل الماضى : ١٩٩ - ٢٠٠
- (٤٠) Modern Arabic Poetry, p. 78
- (٤١) ص ٥٠

مكتبة بو ط

ميدان طلعت حرب - القاهرة ت ٧٥٦٤٩١

تقدم

أكبر عرض للكتب
العربية والأجنبية
وكتب الأطفال
وشرائط الكاسيت
لتعليم اللغات

رعاية بكم من مكتبة مديونية

العربية والعالمية

المسرحيات

روائع

شرائط فيديو كاسيت

أفلام عربية وأجنبية

للكتاب و الإخراج
المتين المتميز

دار الشروق

تقديم الأعمال الكبيرة والجديدة

● مصحف الشروق المفسر الميسر

● في ظلال القرآن الكريم للشريد سيد قطب

● المعجم الكبير والموسوعات

● كتب التراث

● الأعمال الكاملة لكبار المؤلفين

● السلسلة العلمية للشباب

● أجمل الكتب والسلسلة للأطفال والفتيان
عربية وعالمية

دار الشروق القاهرة : ١٦ شارع جواد حسن . هاتف : ٧٧٤٨١٤ / ٧٧٤٥٧٨ / ٦٦٤٨٢٠ - برقا : ٧٧٤٨١٤ / ٧٧٤٥٧٨ / ٦٦٤٨٢٠
دار الشروق بيروت : من ب : ٨-٦٤ - هاتف : ٣١٥٨٥٩٦٣ / ٣١٥٨٥٩٦٣ - برقا : ٣١٥٨٥٩٦٣ / ٣١٥٨٥٩٦٣
SHOROK 2017 S LE : ٥٥٥٩٦٣ / ٥٥٥٩٦٣ - برقا : ٥٥٥٩٦٣ / ٥٥٥٩٦٣

البنفسجة والبوقة

الترجمة ولغة الشعر الرومانسي العربي

محمد عبد الحى

١ يقول هوراس في كتابه «فن الشعر» Ars Poetica : «لا يجعل بك أن تحاول نقل الأصل كلمة بكلمة مثل عيب الترجمة» ،^(١) فالترجمة كلمة بكلمة تكاد تكون محالة ، لأنه لا توجد لغتان تتطابقان في بنائهما التركيبى للجمل ، ولا في الصيغ الصرفية ، ولا في الأبعاد النحوية ، باختصار . ليس هناك لغتان تتطابقان في تصميمها المعوى الجوهرى . فضلاً عن هذا تختلف اللغات باختلاف البيئات الثقافية التى نشأت فيها . هذا الوجود المعوى - الثقافى المزدوج للغة ، أو المخطط الحسمى - المعوى etimologuic للاتصال ، كما يسميه إيوحي أ نابله Eugene A. Nida . يجعل من اشغال كليا أن نتعامل مع أية لغة بوصفها علامة لغوية ، دون أن نقر على الفور علاقتها الجوهرية بالسباق الثقافى بوصفه كلاً .^(٢)

ومشكلة ترجمة الشعر ، بصفة خاصة ، أكثر حدة ، حيث تكون «العلاقة اللغوية» فى أكثر أسيئتها حساسية وتعقيداً وتركيزاً ، فتغدو «جسد» القصيدة وبالنسبة إلى شل ، «تغدو حكمة إلقاء بالنفسجة في بركة» . لاكتشاف العناصر الشكلية لأنواعها وصيورها ، أشبه بالسعى إلى نقل إبداع شاعر من لغة إلى لغة مغايرة^(٣) ، وتغدو المشكلة مبدأ بنائياً للنص فى الشعر . فترجمة الشعر بحالة حكم تعريفة ، وليس هناك شيء ممكن سوى التبادل الخلاق^(٤) .

ويتج مايسمى بالكثافة الشعرية للقصيدة أثره فى اللغة التى نترجم إليها ؛ ومحاولات تعديل اللغة الأصلية وتذجيبها وتطعيمها وإعادة خلقها - وكلها مستويات لسان الخلاق - تنص من شكلاً من أشكال الإدعاء للأصل ؛ ولذلك يصعب حيورد

«إن المترجم الممتاز يمكن أن يصعب إمكانات جديدة للغة الأم ؛ ذلك أنه يدمع طوابع الإدراك لمواطنيه إلى أبعد مما هي عليه ، وذلك عندما يوظف اللغة فى وظائف جديدة ، ويكشف عن

إن التبادل المعوى المشترك ، أعلى الترجمة الخلاقة للشعر إلى لغة غير لغته ، يعكس المترجم عادة ، كما يمكن عصره ومعهومه عن الشعر ولغته . ويقول هيرى جيورد : «أيا كان أثر الترجمة فيها لا تتطابق تماماً مع الأصل ؛ لأن كليهما يختلف عن الآخر اختلافاً بيناً فى درجات التأكيد . وتنتمى الترجمة إلى معرى معايير فى عالم الأدب ، وبحكم لقاء الخريين التيارات المتفصصة ، والدوامات الحسية ، والمنعطفات التى لا تين . ولا يمكن أن يشك القارىء الحديث فى أن نسخة شليجل تايلك لشكسبير تنتمى إلى عصر جوته بكل قيمتها العالية»^(٥) .

لقرأتى التي استخدمت في أماكن أخرى لتوصيل حالات بأعيانها من حالات العقل ، أو توصيل جديس مباغتة ومشاعر غير مألوفة . وهناك رأى يرى في عالم الأدب تعاوناً بين أجيال الكتاب ، برغم تعاوت أماكهم وأزمانهم ، في تطوير وسائلهم التعبيرية المشتركة ، وهذا ما يحدث في حالة الترجمة بوصفها وحياً يتسع في بطن ، وبوصفها لمة تلح على أن تؤدي ما أدته اللغة الأخرى من قبل .^(٦)

وبالعالم هذا البحث الترجمات الشعرية العربية للشعر الإنجليزي ، ودورها في بزوغ لمة الشعر الرومانسى ونموه . وبأكورة هذه الترجمات هي « صليب المسيح » ، وهو كتيب يحوى اثني عشرة ترنمة في أربع وعشرين صفحة ، نقلها إلى العربية مترجم غير معروف ، وطبعها الـ C.M.S في عام ١٩٣٠ .

وفي عام ١٨٣٦ ظهرت طبعة أخرى لها في مائتي نسخة من الإرسالية الأمريكية في بيروت^(٧) . وما يهنا هنا هو الترجمات ذاتها ، فالعربية التي نقلت إليها هذه الترنيمات تتعرض لانحرافات معينة تبعد بها عن معايير الصحة النحوية والمروحية ، والترجمة الافتتاحية - « صليب المسيح » - التي تحمل [المجموعة عنواناً] ، مثال دال على ذلك ، فهي نقل لقصيدته *Crucifixion of the World* لـ Wau-
 When I survey the wondrous cross
 On which the Prince of glory died,
 My richest gain I count but loss,
 And pour contempt on all my pride.
 Forbid it, Lord, that I should boast,
 Save in the death of Christ my God
 All the vain things that charm me most,
 I sacrifice them to his blood.
 See from his head, his hands, his feet,
 Sorrow and love flow mingled down!
 Did e'er such love and sorrow meet,
 Or thence compose so rich a crown!

هذه الرباعيات الثلاث تلوب في هاتين المقطوعتين

لما أرى شأن الصليب

الموجب العجب العجيب

ذو مات رب اعهد إذ

هانا عليه كالمعيب

لا يبق لي جلد على

إحراز حظ أو نصيب

وأصب إدلالاً على

كبرى ويشغلي التعيب

يا رب إلى عائد

بك من تباة في رغب

إن كل شيء شائق

إلا سدى من أجله

لما أرى ما قد تقا

طر من يديه ورجله

الحزن والحب معا

منارجين بمجلسه

بالت شعرى هل جرى

هذا لنا من قبله

أو هل روى في الدهر

شوك صار تاج مؤله

أفلا ترون ألا هو

ن ولشكرون لفضله . .

هذه محاولة لا تألوا جهداً ، وإن كانت للأسف غير ناجحة ، لكتابة عربية سليمة نحويًا ، وللتمسك بتقاليد العروس العربى . وتبدو اللغة المعية التي كتبت بها هذه المحاولة صعبة لأكثر الكتب التي أعرجتها الـ C. M. S. من مطبعة مالطة . ويصف طياوى Tibawi لغة واحد من هذه الكتب ، هو ، تحديدًا ، كتاب «تواريخ الأعلام» (١٨٣٠) ، بأنها «فقيرة» ، تحطى الغالب إلى مستوى العامية ، الأمر الذي قد ينطبق أيضا على «صليب المسيح» . وهذا ما يننى احتمال أن يكون أحمد فارس الشدياق هو مترجم الترنيمات كما يقترح أحد الدارسين المحدثين^(٨) .

وقد ضمت الإرسالية الأمريكية في بيروت في سنة

١٨٤٠ ، مارونيا بارزا ، هو مصطفى اليازجى (١٨٠٠ -

١٨٧١) ، مصححا في المطبعة^(٩) ، التي كانت قد نقلت من

مالطة في سنة ١٨٣٤ ، وإن لم تبدأ الطبع حتى ١٨٣٦ .

وكان اليازجى ، كالشدياق ، شاعراً لغوياً متميزاً^(١٠) .

وبالرغم من أنه ساعد بعد ذلك بعشر سنوات في الترجمة

البروتستانتية للكتاب المقدس ، ولم يكن قد غير مذهبه الدينى ،

فإن عمله مصححا ينهى على نحو مفاجئ في ١٨٤٥ .

وفي ١٨٤٨ انتقل بطرس البستانى (١٨١٩ - ١٨٨٣) ،

الذى عمل مع الإرسالية الأمريكية حتى ١٨٤٠ ، إلى بيروت

ليعمل مترجماً مساعداً «للايل سميت»^(١١) ، الذى كان مكلفاً

بترجمة الكتاب المقدس ، وكانت هذه الترجمة قد بدأت في

حريف ذلك العام . وكان البستانى ، كاليازجى ، واحداً من

أعلام الإحياء الكلامى الجديد في النصف الثانى من القرن

التاسع عشر . ولا يحتاج إسهامه في الأدب والفكر العربيين إلى

مصل بيان . وقد كان يعرف الإنجليزية ، حلاقاً لبارجى ،

وعتمل أنه هو الذى ترجم المجموعة الثانية من «ترنيمات

للمادة» - إلى العربية ، تلك التي بشرتها مطبعة الإرسالية في

بيروت ١٨٥٢ . والصلة محتملة بين أسلوب ترجمة الكتاب

الحال ، غير نقية . ومن وجهة النظر هذه نهم اهتماما خاصا بالترينيثين رقم ٦ و ٣١ . فالأولى ترجمة لترينمة ولم كوبر William Cowper « ترينيات أولى » « Obney Hymns » التي ظهرت أولا في « مجموعة Conyers من المزامير والترينيات » (١٧٧٢) تحت اسم « Passionale » :

يسوع جود من دم زالك جرى
من جسم فاديتا الذي أحى الورى
أنقى حميم من غطس
فيه جلا عنه الدنس

(تربیات ، ص ۱۵)

أما الترجمة الأخيرة فهي ترجمة لقصيدة جميلة للشاعر
الرومانسي الأمريكي هنري وادورث لنجفلو Henry
Wadworth Longfellow (١٨٠٧ - ١٨٨٢) ، وهي قصيدة
«بارتيموس الأعشى» :

صرخ الأعشى ابن طيا يا يسوع ارحم فلانك
نال غيرة منك برما طأعن ضعي كذاك
الجموع النهره ضبا وهو يزيد
لقدعاء الرب أقبل ثم سلى ما تريد

(تقریبات : ص ۵۶-۵۷)

وكما في كل الترجمات الأخرى في المجموعة تقريباً يجمع المترجم
في إنتاج قصيدة معادلة ، تعتمد على نصها ، ويمكن أن تقوم
على هذا الأساس . إنها تصل القوة بالراحة الفائقة في النظم ،
والوصوح في نقل الصورة المبهمة عن الحالة الجسدية والروحية
للصبي . وقد يزودنا نقل الحمل اليونانية عن القديس مرقس
بديل آخر على أن بطرس البستاني كان المترجم الأساسي
للمجموعة على الأقل ، فالبستاني كان على معرفة عملية جيدة
بالسريانية ، وللاتينية ، والعبرية ، والإيطالية ، والبولندية^(١٧)

وفي سنة ١٨٥٧ احتل كورنيليوس فان دايت مكان إيلي
صحيث في إكمال ترجمة الكتاب المقدس . ولكن المشرف على
على الترجمة لم يستع بصحيث أو أحد مساعديه المحليين
(البازجي والبستاني) ^(١٨) ، إذ يبدو أنهم اهتموا على

إذ يوجد اختلاف واضح بين توليفة صوتية منزهة ، مع كد في اصطلياد الإيقاع ، وترجمة لبقة مصقولة . في الترجمة الأخيرة براعة أدبية تعوق ما في الأولى ، التي تقص بإعطاء انقطاع يعطوي على عاطفة ديبية قد توحى إلى المرء أن بعض الاعتبارات الأدبية ، حقا ، كان لها أثر في اختيار بعض الترجمات الأصلية ، على الأقل مجموعة الترجمات ، برغم أنها اعتبارات ، بطبيعة

استوب فان دايت ، الذي وصفه طياوى في النهاية وعلق عليه
على النحو التالى :

في عام ١٨٤٧ ، ادعى إعلان بياني أن الكتاب المقدس
انحصر لئمه إلى العربية قد يحتل مكان القرآن^(٢١)

ولم يكن واضحاً أن النظام الذى اتبعه سميت في الترجمة
بعض إلى هذا الإيجاز ، ولا كان نظام فان دايت كذلك .

فالرغم من أنه اتبع من مسلم مثقف مساعداً له ، فقد
أعلن أنه يتحاشى أسلوب القرآن وتعبيراته عمداً^(٢٢) . فهل
يدهشنا ، هذا ، أن العرب المسلمين ، الذين نشأوا مفتونين
بأسعة المهية للقرآن ، لم يقتنعوا أبداً بقبول الترجمة العربية
للكتاب المقدس ، ولو بوصفها نصاً أدبياً^(٢٣) .

ووصل الأمر إلى درجة أن طالباً عربياً مسيحياً في الكلية
البروتستانتية في بيروت وجد أن الترجمة غير خلقة ، وأنها
«صعبة» وقلقة الأسلوب^(٢٤) .

وبعكس الأسلوب الجديد في ترجمة المزامير والترنيمات التي
أجرت ما بين ١٨٤٧ و ١٨٨٥^(٢٥) ، وهما ترجمتان للزمور
الأول ، الأولى من الترنييمات (١٧٥٢) ، والثانية من المزامير
(١٨٧٢) . والترجمة المبكرة مثال على النقل الخلاق . أما
المأخرة فتضحي بالترجمة الأدبية في سبيل أخرى أكثر
تحاشي الأسلوب القرآني :

اصحاب العبد لم يسلك

برأى الملحد الكافر

ولم يتبع خطى الخطا

ولم يجلس مع الساحر

ولسكن الهوى فيه

بناموس العلل العاقر

يهد الليل إذ يمسى

به والصبح من باكور

بحبح الصبح ميسور

علائق المذهب العاثر

لدى أوقانه بحى

وربما ليس بالنائر

لدا لا بهض الخطا

بيوم الدين كالطاهر

يرى طرق الهدى وفى

وغوى قوة الماكر

(ترنييمات ، ص ١ - ٢)

طوى لمن لم يحش في

مشورة الأشرار

بل دائماً يسلك في

مسالك الأبرار

من لم يجالس هازلاً

بربه القادر

بل دائماً يهد في

ناموسه الطاهر

فهو كفوس ثابت

على محارى الماء

أنماره بحى كذا

أوراقه الخضراء

ركل ما يصنعه

يسكون في كجاج

ليس كذا الأشرار بل

كالعصف في الرياح

لسلك الأشرار لا

لقوم في الدين

ولا الخطاة صعبة الـ

أبرار في الحين

لأن ربي عالم

بسطرق الأبرار

أما الذى هالكة

بسطرق الأشرار

(مزامير ، ص ١ - ٢)

لقد عاد المترجمون الأوائل والمتأخرون معا إلى أشكال
الموشح في التراث الأندلسي ، ليؤكدوا استجابة الشكل المنقصي
للموشح لشكل الترنييمات الأصلية المترجمة إلى العربية .

ولذلك كانت الترجمة العربية الحديثة حلا وسطاً في
العالم ، يصل بين أشكال عربية وأشكال غربية . وهما هي
ثلاثة أمثلة ، تشمل الأصل الإنجليزي ، والترجمة العربية ،
وشكلاً ملائماً من الموشحات :

I'm but a stranger here,
Heaven is my home!
Earth is a desert dear
Heaven is my home!

أنا لست إلا غريباً هنا

فإن السما موطنى

أرى الأرض ليست سوى يلقع

فقدار العلى موطنى

أرى الحزن والخوف حول هنا

فقدار العلى موطنى

لذلك أشتاق أن أوتق سريعا إلى موطنى^(٢٥)
 لي وجود بمن يقول أنا
 حاش لله أن أكون أنا
 إن علمي عن العقول علا
 حاش لله أن أكون أنا
 أفعل الفعل ثم أتركه
 حاش لله أن أكون أنا
 جامعا فارقا بقدرته
 حاش لله أن أكون أنا^(٢٦)
 While with ceaseless course the sun
 Hastened through the former year,
 Many souls their race have run,
 Never more to meet us here.
 Fixed in an eternal state,
 They have done with all below,
 We little longer wait;
 But how little, none can know.
 As the winged arrow flies,
 Speedily the mark to find;
 As the lightning from the skies
 Darts and leaves no trace behind;
 Swiftly thus our fleeting days
 Bear us down life's rapid stream,
 Ope, Lord! our spirits raise,
 All below is but a dream.

Salvation! O, the joyful sound,
 'Tis pleasure to our ears,
 A Sov'reign balm for every wound,
 A cordial for our fears.

Bury'd in sorrow and in sin,
 At hell's dark door we lay;
 But we arise by grace divine
 To see a heav'nly day.

علاص القدي بالصوت يهيج

لأسعانا قد خلا
 دواء لكل جراح نهيج
 ونعزية في البلى
 من الحزن من عمق وادي
 الخطا وظلمة باب الحميم
 نقوم بنعمة رب السما
 وننظر نور النعم^(٢٧)

الحق هو الباطن وهو الظاهر
 فاعرض هم من سواه تغطي فيه
 في الكون قد بدا سناه باهر
 لم يخف سوى من الذي يحقيه
 والليل مع النهار عنه انش
 والأرض مع السماء والأموه
 الكل إشارة وأنت المعنى
 يا من هو لا إله إلا الله^(٢٨)

وقد استلهم المترجمون أيضا أشكالا أكثر تعقيدا من
 الموشح المربع الذي يسمح نظريا بأي عدد من التوزيعات

جوت الشمس إلى
 فستجارت أنفس
 لتت في الخلد إذ
 وبقينا بعدها
 برهة يا كم ترى
 كحفوق البرق إذ
 ركبت أيا منا
 هابطات بالبشر
 رب من وادي الخطر
 مثل حلم قد عبر^(٢٩)

طلعت في ظلمة
 الأكوام أنوار حبي

والأساقى ، مع الحفاظ على الانتظام الحساسى . وعلى سبيل المثال :

We won't give up the Bible!
God's holy book of truth,
The blessed staff of hoary age,
The guide of early youth
The sun that sheds a glorious light
O'er every dreary road;
The voice that speaks a Saviour's love
And Calls up home to God.

لا نترك الإنجيل هو النفوس
لأنه السبيل إلى يسوع
هو عصا الكبار وهو مرشد الصغار وكوكب الأنوار
على الخمر (٣٤)

ما لى شرب داح على رياضى الأضاح
لولا هضم الوشاح إذا أسا فى الصباح
أوى الأصيل أضحى بقول : ما للشول
لظمت لحدى
والله مال هب قال
ضمة بردى (٣٥)

والموشح الأخير يضم النسق الحساسى المتكتم إلى القصر العروضى المتنوع ، وذلك ملمح معتاد فى الشكل الأندلسى وقد استخدم المترجمون أيضا هذا المركب فى الترجمة (٣٦) ، وهى ترجمة لترنية كتبها س . ف . آدمز Mrs. S. F. Adams ، مثال على ذلك :

Nearer, my God to thee,
Nearer to thee;

E'en though it be a cross
That raiseth me;

Still all my song would be,
Nearer, my God, to thee -

Nearer to thee!

يسارب أقرب فأقرب
أسا إلى رى وأرغب
فى الحزن والبلا إليك أقرب
إليك أقرب فأقرب
إن تمت فى الدجى على الفعار
وكاد مسدى بعض الحجار
فانى إلى هادى أقرب
هادى أقرب فأقرب

إن الانتظام الرياضى الذى يحدث الترتيبات فى عدد التعييلات يجعل من هذه الترجمة شكلا توشيحيا صارما . وقد ضم مترجمو الإرسالية ومساعدوهم الذين ترجموا هذه الترتيبات

إدوين لويس ، وصمويل جيسوب ، وجورج هورد ، وإبراهيم سركيسى ، وإبراهيم اليازجى ، وأسمد شنودى ، وسلم قصاب ، وأسمد صدقة ، وآخرين (٣٨) . وقد انتشرت الترتيبات فى سرية عن طريق مدارس الإرسالية والمدارس المترينة من المتردين على الكنيسة البروتستانتية الجديدة ، بل إنها أصبحت شعبية إلى حد ما ، بنسب الألحان التى وضعت لها ، والموسيقى (وكانت موسيقى شرقية أحيانا) التى صاحبها . وقد تتبع موريه Moreh تأثيرها المتطور على الخيل الأحدث من الشعراء السوريين واللبنانيين ، خصوصا شعراء المهجر فى أمريكا الشمالية ، الذين تربوا على هذه الترتيبات فى المدارس الإرسالية (٣٩) . وتأثير شعراء المهجر على الجيل الأحدث من الشعراء الرومانسيين فى الوطن العربى ، أعنى هؤلاء الذين كتبوا فى سنوات ما بين الحربين ، وكان تأثيرهم عميقا وشاملا (٤٠) ، برغم ما ينطوى عليه رصد هذا التأثير من مبالغة فى حجمه ، ذلك لأنه أثر فى الاتجاه أكثر منه فى الإيجاز . ولقد أشاع المهجريون - على كل حال - روحا تحررية ، وامتدح زملائهم فى الوطن ما فى شعرهم من جرأة فى استخدام التصوير الموحى ، وبقاء العاطفة ، والتحرر فى استخدام أوزان مخزومة وأشكال مقطعية من الموشحات . ولكن النقد كان يوجه إليهم - فى الوقت نفسه - لضعف سيطرتهم على اللغة (٤١) ، ولوقفتهم المنحرفة من التجريب الشعرى الذى نظر إليه بوصفه محدودة لجعل « احترام الشعر مهمة سهلة » ، أعنى ، الحرب من التعقيد فى الشكل الذى يتطلبه الشعر ، والذى يظهر فى الاستخدام النقي للأوزان واللغة (٤٢)

وخلاصة ما سبق أن تجاهل ناظمى الترتيبات العرب للمثل الأسلوبية واللغة الشعرية الكلاسيكية أو الكلاسيكية الحديثة ، جعل « بالبساطة » فى الشعر الغنائى الرومانسى ، وعلى وجه عام بالمهجة الحميمة الذاتية للغة الشعر الرومانسى . وكذلك كانت الرمزية المسيحية وروحانية العواطف فى شعر المهجر تأثرا مباشرا بهذه الترتيبات . وقد انتشرت الموضوعات والصور المسيحية ، حقا ، عن طريق شعراء المهجر إلى حد ما ، فى أعمال الكتاب المسلمين . وكان استخدام هذه الترتيبات للأشكال المقطعية للموشح هو المصدر المباشر لاستخدام شعراء المهجر لها . إذ من طريقهم ، وليس بتأثير مباشر بالضرورة ، ازدادت سيطرة هذه الأشكال فى الشعر العربى الرومانسى . وكما فى ترتيبات وبلى Wesley للكثيرة خصيصا للأطفال ، كان فى « دوزان القبتار لتسيح الصغار » ، « حدى مباشر بتلك التصورات عن حياة الطفولة والبراعة والبساطة » (٤٣) ، التى وجدت بعد ذلك فى شعر الرومانسيين .

لم يولد شعراء الديوان ، على العكس من شعراء المهجر ، رومانسيين . لقد كانت حساسيتهم انتقالية ، هالسة للغة ، لم

يكن شعرهم علامة على الخروج الكامل عن المثال الكلاسي
اصدث . إنه يحفظ التوازن بين الابتكار والتجريب في مزاج من
ثورة شعرية كاملة ، لا ثورة متحفقة . حقاً ، إن الثنائية هي لب
الرؤية الشعرية . ومن الأمثلة الكاشفة على هذه الثنائية
الجوهرية احتمال المازي لقصيدة شل الغنائية القصيرة « فلسفة
الحب » ، دون إقرار بالمصدر ، في قصيدته الطويلة « زهرة
الصحر » .

يا محرى النهر إلى البحر
وسقط الظل على الزهر
وجامعا بين الثرى والحب
عند التياح الأرض للقطر
وباظما في محيط هذا الدجى
عقود هذى الأنجم الزهر
رواهب الموجة صدر احبا
والأغصن الميس للطيير
أطفىء بماء القرب جمر الهوى
لزوج الحسن من الشمر
لأغرق الساعات في قبلة
من عهده الواضح (والغمر)^(١١)

وهذه قضية مزدوجة للنقل الشعري وإعادة التوجيه
فلسفيا . فقصيدته شل تعكس وجهة نظر روحانية كجانبية في
الطبيعة ، هي ، باختصار ، أن مبدأ الإبداع والحركة أصيل في
الطبيعة ، أو لنقل - بمعنى آخر - إن الإلهى مستغرق تماما في
الطبيعى والإنسانى .

- ١ -

البابع نمتزج بالنهر
والنهر بمتزج بالهبط ،
ورياح المساء تختلط أبداً
في عاطفة عذبة ،
فلا شئ في الكون وحيد ،
فكل الكائنات مقدر لها أن تتقابل ونمتزج
في روح واحد حسب قانون مقدس .
فلم لا أمتزج أنا بروحك ؟

- ٢ -

انظري الحبال تلم المساء العالية
والأمواج تعانق الواحدة الأخرى ،
ولا ظفران للأمت الزهرة
إن هي مسخرت من أحيا ؟

ونور الشمس يحتضن الأرض
وأشعة القمر تقبل البحر ،
ماذا تساوى كل هذه الأفعال الحلوة
إذا لم تقبلى ؟ .

إن قصيدة المازي تقدم فلسفة محتفة . « تسامى بحل مكان
الحلول . والقصيدة تمجد الله (يا محرى النهر إلى البحر ..)
بوصفه المحرك الأول أو العلة والخالق المتعالى . وقد تضمن
الانتحال إعادة توجيه الرؤية الرومانسية كلها في قصيدة شل
ونحويلها إلى فلسفة تراثية ، مختلفة تماماً .

وكما فعل المازي مع « فلسفة الحب » فعل مع أعية بيربر ○
were my Love you Lilac fair^(١٢) التي صارت قسماً من
قصيدته وأمان وذكره . والقصيدة كلها ، في هذه المرة ، مثل
على ثنائية في اللغة الشعرية ، إذ إنها يمكن أن تنقسم إلى قسمين
مفصلين ، دون أى نقص ملحوظ في ترابط أيهما . فالقسم
الأول تغلب عليه الكلاسيكية الحديثة .

يا حبذا أسمى من
مفارق وإن قصر
ما في الخوايا خبره
يوم به العين نقر
نسيمه إذا جرى
بغض من لفع الذكر
قضيت فيه وطرا
والأفنى داج مدجن
من مسمع ومن نظر
يكاد يهوى ويندر
والشمس تحق وجهها
أمن حياء - وعفر ؟
كم ليلة صيفية
أنساكها يوم عصر
وحبنا القهوة لا
لأعد منا وتندر
ما عبر راح طرع
السمع ونغضى بالبصر
هل لمعنى الفضى
للجراح أياها ، أعر
أيام لا يلقى الفنى
معاوننا على الفكر
يا يوم جدعت لنا
مى فس لي بالظفر
وكان جرحي قد أوى
على الليالي فغفر

ثم يمتص القصيدة بقبضة مفاحشة ، غير مسوغة شعريا ، في
جزئها الثاني ، وهو اقتباس لقصيدة بيرنر :

يا ليت حبي ورده
يومض فيها ظلها
تفارج الغيث كما
ولبني حمامة
أبكي إذا ألوت بها
أبكي وأستكي لها
حتى إذا عاد الربيع
ضئبها مؤهلا
أنم لها لبني
حتى إذا الصبح جلا
ركبت من الربيع أو
أما قصيدة بيرنر هي

O were my Love you lilac fair,
Wi' purple blossoms to the Spring;
And I, a bird to shelter there,
When wearied on my little wing!

Now I weep mourn, when it was torn
By Autumn wild, and Winter rude!
But I weep sing on wanton wing,
When yonethin' May its bloom renew'd.

So gin my love were you sad soul,
That grows upon the earth's soil;
And I myself a deep o' dew,
Into her bosom's breast to se!

Oh, there beyond empyrean bliss,
I'd feast on beauty a' the night;
Seal'd on her silken-soft shoulders to rest,
Till day'd come by Phœbus' light;

والانقسام بين الجزئين في قصيدة المازني مصاعف ؛
فهناك ، أولاً ، تعارض لامت في التصوير ، وهناك ، ثانياً ،
تغيير حر في المزاج الشعري نفسه ، وفي موقعه من اللغة ، ومن
ثم في الطريقة التي توظف بها اللغة في كل جزء . فالتعارض في
التحول واضح بحيث يصعب إقامة الدليل عليه من حركة

القصيدة . من تصوير وضع النهار في تصوير الليل ، من سياق
«والشمس تحق وجهها» إلى «أصبح في ضوء القمر» . في
الجزء الأول ، يستعد الشاعر اللبنة بحلاء لتحل محلها مباحج
النهار : «كم ليلة صعبة أنساكها يوم عصر» ؛ لتكون عكس
هذا الجزء الثاني :

حتى إذا الصبح جلا
الظلام عنا وحس
ركبت من الربيع
أرجو كرة لما عبر

هذا التعارض يختلف عن التعارض الأكثر لطفاً في تصوير
الجزء الثاني نفسه ، الذي يعد - إلى حد ما - إعادة إنتاج
لقصيدة بيرنر التي اقتبسها المازني في قصيدته . بيرنر يتحدث في
المقطعين اللذين يشكلان قصيدته معاً عن تحولات الفصول :
«الربيع» و«الحريف البري» ، و«الشتاء الحسن» ، و«مايو»
المتلى شياماً ، ولكن في المقطع الأخير يتحول تأكيداً إلى تعبير
الليل والنهار . هذا التعارض الطفيف في التودج التصويري في
القصيدة يمكن أن تشرحه في سهولة فكرة أن قصيدة بيرنر
تكون من مقطعين أصليين غير مترابطين . دستور النامية الأولى
لبيرنر ، أما الثاني فأغنية شعبية سكتلندية . جمعها وأعاد
صياغتها جزئياً ديفيد هيرد David Herd في محادثاته «أغنيات
اسكتلندية قديمة وحديثة» (إديره ١٧٧٦ ، ١٧٩١) ، التي
قرأها بيرنر فتركت فيه أثراً عميقاً . وقد كتب ، مرفها الأغنية
برسالة إلى تومسون (٢٥ يونيو ١٧٩٣) : «هذه الفكرة جميلة
جبالاً لا يمكن التعبير عنه .. ولقد حاولت مراراً أن أصيغ إنها
مقطعا ، ولكن عبثاً . وقد احتذاها - في النهاية - في دستور
الثانية الأولى» (١٧) .

أما في قصيدة المازني فالإشارات إلى «مايو» و«الشتاء»
متشوشة . ومع ذلك يوحي التصوير بتعبير في المزاج من تحول
الفصول (حتى إذا جاء الربيع) ، و«هوج الرياح ومطر» ، إلى
تغائب الليل والنهار ، كما تقدمه الأبيات الأربعة لأخيرة
ولكن ، قد يلحظ أن قصيدة المازني ، بعمليات الترجمة التي
تجاوز الأصل أو توقف دونه ، أكثر توافقاً من الأصل المختار ؛
فإعماله الصيف والشتاء ، قلل من التباين بين مجموعتي الصور .
ووصلا عن هذا فإن ترجمة سطر بيرنر «وأما طائر آوى
هناك» إلى :

ولبستني حمامة
أصبح في ضوء القمر
- التي توحي بليلة مقمرة - تسهم في سد فجوة في النموذج
الصوري ، كما أنه متوافق أيضاً مع مقارنة محبوبته بالوردة
«يا ليت حبي وردة» في حين هي عند بيرنر «ليلكة جميلة مرة ،
وردة حمراء مرة لتعري» .

ولعل الانقسام في لغة الشعر أعمق في القصيدة من هذه التمارضات في التصوير. فاللغة الشعرية في القسم الأول لغة تلميذ للكلاسيكية الحديثة، إذ تعتمد في تأثيرها على الخيل الاستعارية التقليدية، مثل: «يا حبذا أمسى» و«وحذا القهوة» و«ضل لعمري الخنسي». وفيها عدداً من الأبيات المحورية الأربعة: «الأفق داح» - إلى «وحذا القهوة» - والسطر الأخير، «القصيدة» أساساً. شعر تقريرى دون تعقيد في بساطة الحمل، قد يعطى بعداً رمزياً داخلها من التجريد الموسيقي أو الحيوية التي تنفذ الشعر. وفصلاً عن هذا فإن الأبيات الأربعة الصورية ذاتها تعيد جرنياً إنتاج موقف مكرر ربما عثر على مثله بأكمله في المعلمة المعروفة للشاعر الجاهل طرفة بن العبد:

ولولا ثلاث هن من عبثة الفنى

وجدك لم أحفل منى قام عدى

لهن سنى العادلات بشرية

كعبت منى ما تعل بالماء تزيد

وتقصير يوم الدجن والدجن معجب

بهكمة تحت الحباء المصعد

ولغة، في اقتباس المازي قصيدة بيرز، موحية لا تكاد تكون رمزية. فالجملة، ونسوء القمر، والريح، والوردية، وخطر، والليل، تتصل في القصيدة بوصفها عناصر تحمل قيمة رمزية عاطفية، أعنى أنها تثير شدى عاطفياً ومصاحبات رمزية عبر محددة تماماً. وكذلك يستجيب القارئ عاطفياً - لا منطقياً، كما في تقريرات القسم الأول - لإعلاء اللغة، ذلك لأن استخدام المازي - «جماعة» و«وردة» بدلاً من «البلبل» و«حبل» و«طائر» عند بيرز يضيف إلى قصيدة المازي مصاحبات معرفية إسلامية للحب الصوق.

وبالرغم من أنه قد يقال إن اقتباس المازي فيه من الوحدة ما يفوق الأصل، فإن الأصل هو مصدر اللغة الموحية للجزء لدى بعد اقتباسه للأصل، والذي يختلف لغته اختلافاً أساسياً عن لغة القسم الأول.

وقد أبدى معاصرو المازي ثنائية متشابهة قصيدة «لوداع»^(١٨) للعقاد، وهي اقتباس لأعية أخرى لبيرز، هي «آه فوند كس، اند ثين فوري»^(١٩) (التي كتبها - «كلاريندا» .. التي عاش معها حباً قصيراً قبل أن تسافر لتلتحق بروحها في جامايكا)، تنسج بحالة مماثلة. وهذه هي الأبيات الستة الأولى.

قبلة بعدها يطول الفراق

وعساق وليس بعد عناق

سوف أبكيك والحاجر سكوى
بسموع من الفؤاد تراق
سوف أدعوك في الدجى بانين
ورفير في الصنوبر منه احترق
كيف يشكو من غيرة الخلد ظلام
من عيبك عجمه الألاق
بيد أنى درجت في ظلمة اليا
من فحول من الظلام نطاق
لست أنسى على الهيام فزادى
قدر الحب دفعه لا يطاق
وهي القناس - :

As fond kiss, and then we sever;
As farewell, and then forever!
Deep in heart-woving scars I'll pledge thee,
Warring sighs and groans I'll wage thee.-

Who shall say that Fortune grieves him,
While the star of hope she leaves him
He, too cheerful twinkles lights me,
Dark despair around benights me.-

ويظهر ما فعله المازي والعقاد في اقتباسها أغنيتي بيرز، كيف أن الأحاسيس ونوع العواطف في الأعبتين أكثر إثارة لأهتمامها من المروق الدقيقة الخاصة في لغة بيرز المربعة.

ويرجع القرار من لغة الشعر الكلاسيكية الحديثة في قصيدة المازي إلى الصعق الداخلي للانفعال الذي عبر عنه الأصل، ولكن الانفعال تعبر عنه أيضاً صور ذات قيمة عاطفية، توشح أن تكون استخداماً رمزياً للغة. وليست هذه حال «قبلة رقيقة...»، الأكثر مباشرة في التعبير - كما أنها - فيما يتضح من قصيدة العقاد المعتمدة عليها - أقرب إلى المثال الكلاسيكي الحديث للغة الشعر. حقا إن قصيدة العقاد تكون أحبنا مصادرة لبيرز، كما في الأسلوب النمطي الخزل لـ: «سوف أبكيك والحاجر سكوى»، وكيف يشكو من غيرة الخلد ظلام، أو البناء البلاغي المزدوج لقوله «وعناق وليس بعد عناق»، أبدى يكاد يعادل قول بيرز البسيط الحميم «إنه الوداع إلى الأبد»^(٢٠) فالتوازن المختار من المعجم القديم نسبياً، والانعكاسات النخيلة (مثل):

لست أنسى على الهيام فزادى

قدر الحب دفعه لا يطاق

كل ذلك لا يوحى بالسفاحة الشعرية المؤثرة في سطر بيرز: «لن ألوم خيالي المتميز أبداً، فلا شئ يمكنه أن يقدم (محبوبتي) «أسمى». إن أصول لغة العقاد الشعرية أصول عابية إلى حد ما، مثل:

دع دعوى في ذلك الاشتياق

تتناجى بفصح يوم الفراق

لعمري النعم أن يسكن بالسك
سب ظيلا من هائم مشتاق
إن ربا لم تسق ربا من الوصف
سل ولم تدر ما جوى المشتاق^١

كما أن تعريف العقاد لـ «قبة رقيقة ..» يدين ، حقا ،
لغة الشريف الرضى ووجدانه الشعرى ، قدر ديه لروبرت
بيرز

وشعر العقاد والمارنى وشكرى ، وربما كان الأخير أكثر
شعراء جماعة الديوان امتيارا ، ناتج من نتائج توترات الثنائية
الرومنسية / الكلاسيكية المهدنة في حساسيتهم الشعرية . «من
الحق أن نعلم لم تعد لغة التقرير الخالص . لكنها لم تبلغ درجة
الثنائية lyricism أو الطاقة الكاملة للإيجاء التي كان على لغة
ارومانسيين أن تنميتها فيها بعد»^٢ . وقد لاحظ معاصرو المازنى
اعطاء العائز لمسيرته الشعرية التي تمزقت بين مثالب شريين .
وكتب م . ع . (الذى حققت نبات أحمد مؤاد أنه مصطفى
علاوى ، أحد المصورين)^٣ ، في جريدة السعور سنة
١٩١٨ ، أن المازنى «.. ألبس معنى الشعر الإفرنجى ثيابا من
الألفاظ العربية ، فتكون لذلك أساليبه الخاصة به لا شرقية
ولا غربية ، لكنها بين بين . ومما يدل على سعة اطلاعه ولطف
مدخله في تلك الطريقة ، أنك تراه يجمع لك في قصيدة واحدة
بين قول الشريف (الرضى) وشكسبير وأبي الرومى وروبيرت
ودرموند حتى لا يكون مقلدا لشاعر بعينه»^٤ .

وكتب المازنى في آخريات حياته ، بعد أن توقف خمسة
وعشرين عاما عن كتابة الشعر ، ما قد يعد أفضل خلاصة
لمسيرته الشعرية الباكورة . إذ كتب أن شعره :
«.. لا بصور النفس على حقيقته ولا يعبر عنها تعبيراً
صحيحاً ، لأن الاقتباس فيه بالقديم من شرق وغرب ، أكثر
من الاستمداد من التجريب»^٥ .

إن سرقات المازنى الشعرية حالة متطرفة بالقياس إلى ما كان
يعمله صديقاه حينئذ ، وهى ، بالتحديد ، امتصاص أمزجة
جديدة وأشكال من التعبير ، وتطويع رؤية شعرية جديدة ،
وإبداع لغة للشعر معبرة وعاطفية . وبالرغم من أن شعراء
الديوان أخفقوا في التحرر الكامل من الأسلوب الخزل (أو
«الفخم») للكلاسيكية المهدنة ، فقد مهدوا الطريق أمام جماعة
أبولو ، في انحاء إدراك المفهوم الرومانسى للغة الشعر .

وقد ركزت مجلة أبولو على الاختلاف في موقف الجماعتين من
اللغة الرومانسية الرمزية للشعر ، حيث نشرت ، يوليو
١٩٣٣ ، مقالين في الموضوع ، أحدهما كتبه شكرى ، والآخر
كتبه الشاعر الأحدث م . ع . الحشرى .

ونخصص شكرى مقاله ، «نقد الطريقة الرمزية وشرح
أثرها في أساليب الشعر ومعانيه»^٦ ، لتقدير «بصريقة
الرمزية» ، وهى ، كما يقول : «يرمز للمعنى كما يقدره .. أو قد
يرمز للحالة النفسية بحالة أو صورة تذكر بها» . ومع ذلك
يصبح شكرى زملاء الشعراء بالآلاف يفرطوا في الاستخدام
الرمزى الإيجائى للغة ، الذى يجعل شعرهم مبهما : «يصح
أنا يجب أن نحصى ثقاتنا من أساليب الرمزيين وطريقتهم
ويجب ألا نخل كلمة بوصفها رمزا نخل كلمة أخرى» . إن دماغ
الأمكار والصور قد يؤدى إلى العوصى . ويسعى أن يحافظ دائما
على «العلة المنطقية» في القصيدة

أما مقال الحشرى ، «عناصر جمال الفكرة في
الأسلوب»^٧ ، فهو ، على عكس مقال شكرى ، دفاع
متحمس عن «جمال الإيهام الرمزى» ، الذى لا يفصل ، كما
يقول ، عن أفضل المبدعات الشعرية . فالرمز «يوحي»
«حدثا» أو «حالة» أو «انفعالا» . إن له مصاحبات لا يمكن
تحديدتها تحديدا كاملا ، فتعبر أبى شادى «الذهب المقدس» في
قوله :

قد رشقتا منى الحياة بظفر
وارتوبنا من الذهب المقدس

فيه هذا الإيهام الرمزى : «والكلمتان تحملان الخيال على
أجنحة ههههه إلى واد من أودية الجن ، إلى مدينة سحرية من
مدن الخيال ، مدينة الشفق أو العصر ، أو إلى معبد بوذا
(حيث) لبيب الآلهة المقدس ، والمعبد يحيطه الضباب بهالة من
الإيهام ، وتصبه مشاعل الأنبياء» . فالرمز لا يمكن تحديده لأنه
يقع «على حدود المعرفة الغامضة» ، وهى بطبيعتها مبهمة . «ب
مبهمة لأنها آتية من «الجمال الكاس» ، بلعل ، وتمر خلال
اللاوعى ، «قبل أن تنضج في الوعى (الشعرى) متملى قوة ،
واللا محدود» .

ويرى الحشرى أن المزج بين الحسى والمعنوى وجه آخر لهذا
الإيهام الرمزى المهدود . وفي قول تاجور «السكون المشمس»
مثل على هذا وكان ينبغي أن يتلو هذه المقالة من الإيهام
الرمزى ثلاث مقالات تعالج :

- ١- «الإيجاء» ، ٢- «موسيقية الأوزان الشعرية» ،
٣- «سحر الكلمات» ، على نحو لافت للنظر وهى مقالات ،
لسوء الحظ ، لم تكتب أبدا ، أو على الأقل ، فيما أعلم ، لم
تشر في أى مكان .

ويؤكد أبوشادى أيضا «أهمية الرمز في الكتابة الشعرية» ،
فعنده أن «التعبير الرمزى أروع الأساليب المعية» ، وهو ما
يقابل «الأسلوب التقريرى الخطائى» . ويؤكد أن المزاج
الشعرى الجديد مرادف تقريبا «للأساليب الرمزية البعيدة

الرمزى (١٩٠٦) . « فالأسلوب الخطأى (بوصفه مقالاً » للشعر
الرمزى » كان واحداً من عوامل التدهور في الشعر العربى .
لقد شجعنا وسنظل نشجع حالات الكتابة التى يجب أن تضع
حدا لهذا النظم الخطأى » ، يعنى « الشعر التفريرى » ، الذى
يكاد أن يكون مقالات صحفية (١٩٠٦) . والمصدر الذى شكل
مفهوم أبى شادى من الإبحاء بوصفه المزاج الشعرى التام هو
محاضرة برادلى A. G. Bradley الاتحافية في أكسفورد عن
« الشعر لأجل الشعر Poetry for Poetry's Sake » (١٩٠٦) ،
التي اشتراها من إحدى مكتبات القاهرة وقرأها ١٩٠٩ . وقد
قال فيها إنها « غيرت مفهومى الباكر عن الشعر » (١٩٠٩) . وقد
ترجم هذه المحاضرة ، وظهرت الترجمة في الجزء الثامن من كتابه
الأول وقطرة من براح (١٩١٠) . وكانت هذه الترجمة ،
في الحقيقة ، أول ترجمة إلى العربية مقال نقدي إنجليزي . يؤكد
برادلى في افتتاحيته « وحدة الشكل والمضمون » في « شكل ذى
مغزى » ، يكون « شعرياً صافياً » ، ويمكن أن تسير درجة
الصفاء المتحققة بالدرجة التى نشر فيها أنه من العبث أن نقل
تأثير قصيدة أو فقرة في أى شكل غير شكلها الخاص (١٩١٠) .
ووجهات نظر برادلى ، التى اقتبسها أبوشادى ، تصرب جذور
المفهوم الكلامى المحدث للغة بوصفها رداءاً للفكر (١٩١٠) ، متضمنة
تفرقة بين المفهوم والإبحار ، الذى يبلغ حده « الزينة » . وعن مثل
هذا التصور يقول برادلى :

يبدو أننا ملاحظ أن الشاعر لديه حق أو حقيقة - طسعية ،
أو اجتماعية - محدودة أمامه ، وحينئذ ، كما نقول ، يلبسها لغة
موزونة ملونة . إن معظم القصائد الحديثة ، أو التعليمية ، أو
الساحرة ، هي من هذا النوع إلى حد ما ، أما في القصائد المبنية
على الخيال فإن أى شيء لا يبدو أن يكون مجرد « خيال »
حقيقية ، فهو ليس إلا زينة . وهذا الشعر الصافى Puer Poetry
هو المقابل لهذا . فالشعر الصافى ليس ترتيباً لموضوع جاهز ومحدد
بوضوح ، إنه ينبثق من الخاطر الإبداعى لكلمة خيالية مبهمة ،
تصنط في سبيل التطور (١٩١٠) .

إن القصيدة الصافية تحكم ذاتها ، ومحاولة كتابة قصيدة
صافية هي ، بمعنى من المعانى ، محاولة لمنح القصيدة الحكم
لذاتى الوجودى للأشياء . فالقصيدة تشع جوهر قدرها ،
ولها ، إذ ستخدم تعبير برادلى ، « تأثير سحرى » ، هو مصدرها
فيها من إبحاء . « هذا التعبير المتعدد ، الذى لا يمكن أن يستبدل
به أى تعبير آخر ، ما يزال يبدو محاولاً التعبير عن شيء وراءه » -
وراء الشكل والمضمون . ويتميز آخر ، فإن للقصيدة حكماً ذاتياً
يشبه ذلك الذى للمركز ، بما للمركز من إمكانات التمدد إلى
محيط متردد على حثة العباب ، الذى لا صورة له ، للسكون
المطلق . وما يقوله الشاعر ، « يبدو مشيراً إلى ما وراءه » أو
بالأحرى ممتداً إلى شيء لا نهائى مركز فيه ، « إلى كمال شامل (لا
يمكن التعبير عنه) بالكلمات الشعرية أو بكلمات من أى نوع ،

ولا حتى في موسيقى أو لون ، ولكن إبحاء في معطيه ، إن لم
يكن كله ، شعر ، وفي هذا الإبحاء ، هذا « المعنى » ، يمكن جره
كثير من قيمة الشعر (١٩١٠) .

إن الشعر الذى يستكشف إمكانات السكون لابد أن يكون
رمزياً . والرنة الغنية للرمز هي امتداده الموحى . وهكذا يكون
الرمز هو المقابل للاستخدام التفريرى والبلاغى للغة ، لأن الرمز
حقيقة وجودية منطوقة وليس تطبيقاً على حقيقة أو إعادة إنتاج
لها . وهذا المعنى لا تكون اللغة رداءاً للمعرفة ، بل إنها تشيد سيرة
المعرفة نفسها في صيغة رمزية دالة . فالرمز تجسيد للسكون في
جسم اللغة .

وقد استلهم كارليل Carlyle ، في كتاب Sartor
Sartus ، الذى ترجم إلى العربية ١٩٢٦ ، في فصل عن
الرموز ، مفهوم العلاقة الحسية بين السكون والرمز والليل في
نظريات الرومانسيين عن لغة الشعر . « فكما أن النحل لا يعمل
إلا في الظلام ، لا يعمل الفكر إلا في السكون » . وهو يعمل
عبر « الرموز بوصفها وسيلة » (١٩٢٦) .

في الرمز كتمان ، وفيه مع ذلك إغشاء ، ومن ثم فإنه إذ
يعمل الصمت والحديث معاً ، بأننى المنزى مردوجاً (١٩٢٦) .

وهذا ما بعيدنا إلى تحديد كولردج الشهير للرمز بلغة قدرته
الوحدة . فهو يقول : إن الرمز : « يتميز شفافته الخاص في
الشخصية ، أو للعالم في الخاص ، أو الكونى والعالم ، وهو كل
ذلك شفافته الخالد في الوقتى ومن خلاله إنه دائم يشارك
الحقيقة التى يعيدها واصحة ، وحين يعنى عن الكل ، يستقر
بوصفه جزءاً حيوياً من الوحدة التى يمثلها » (١٩٢٦) .

إن الموضوع ، الذات والوجود ، التعالى والعمق ، تنبثق في
الرمز الرومانسى . والرمز يطابق مدلوله عضوياً .

وربما كان المشرى على حق في هذا القائل واجهة للغة
الرمزية للشعر ، لأنها تنشأ عن حافز داخلى لوحدة التجربة .
أما اللغة الرمزية للشعر الرومانسى عند أبى شادى فهي أقل
حسية ، إنها مرادف لما يسميه « التعبير الصوتى » ، وهي عبارة ،
مبهمة يحتمل أنه استخدمها لتوصيح « الإبحاء » في مفهومه الخيالى
والعيسى التجريدى عند برادلى .

٣

إن إدراك هذه المفاهيم الجديدة للغة الرمزية للخيال في
الشعر يتشابه ، في إحكام ، مع عملية التمثل التدريجى
لأسلوب الشعر الرومانسى ، الإنجليزي (والعربى) . ومن ثم
ينبغى الآن أن ندقق النظر في عملية التمثل هذه ، والنمو الذى
راسها للأسلوب الرومانسى العربى كما تعكسه ترجمات الشعر
الإنجليزي . وعلى أية حال ، مسحتار قصيدة شلى « إلى قبرة To
Skylark » ، التى ربما كانت أكثر القصائد الإنجليزية تأثيراً في

العربية بين الحريين . مع القصائد المتصلة بها عن رمزية الطير ، مركزاً لعملية التمثيل المعقدة ، وبوصفها نقطة تحول . وسوف ننظر إلى التأثير المتبادل والتراث بوصفها عنصرين جوهريين في عملية التمثيل هذه

وقد ترجمت قصيدة شلي «إلى قبرة» ، بين ١٩١٣ و ١٩٥٠ ، سبع مرات ، وقصيدة كينس Keats «أنشودة إلى عذلي» Ode to a Nightingale ، ترجمت مرتين ، وقصيدة وردزورث «إلى قبرة» ترجمت في مجلة أبولو ١٩٣٤^(١٩) . ولم يأت تأثير هذه القصائد ، التي أخذت - كما سيصبح - على أنها ترميزات على موضوع شعري واحد ، من الترجمات وحدها ، بل أتى أيضاً من ظهورها ، مع قصائد وردزورث «التاحي الأخضر» The Green Lannet ، و«إلى الوقواق» To the Cuckoo ، مجموعة في «الكرز الذهبي» The Golden Treasury

وقد سميت أصبة شلي في العربية مبكراً سنة ١٩١٠ في قصيدة «العصفور»^(٢٠) ، التي كتبها أبو شادي وهو طالب خمس «قطرة من يراع» (ج ٢) ، الذي تضمن أيضاً بحثه عن شلي^(٢١) .

ساكن الأغصان غرد
للمنى شعرا وحن
صوتك الصباح سحر
بطر كثر الأحزان / عذلى

.....
ساكن الأغصان غرد
صفو ما بهوى (الريبع)
واعطى درسا شها
ينمى القلب السميع

يخاطب شلي «روح المرحه» قائلا «فلتعلنى نصف المرح الذى لا بد أن عقلك بهمه» . ولكن طائر شلي ، غير طائر أبى شادى ، ليس قديماً بين الأغصان ، ولا هو يبنى أغنية «بهواها الربيع» خاصة ، فهذه نعوت ربما أوحىها القصيدتان التاليتان في مختارات بالخراف Palgrave ، التي قرأهما أبو شادى حينئذ بوصفها نصين أصليين في مدرسة التوفيقية النابوية . قصيدتا وردزورث «التاحي الأخضر» و«إلى الوقواق» . فأحد الطائرين وهنالك بين مجموعة أشجار .. يقبع في ثوبات نشوة / ... ، أما الآخر فهو محبوب الربيع ! ، إن رعة شلي أن يتعلم سر الأغنية من الطائر هي عند أبى شادى ، تشير إلى التصمين الرمزي للطائر بوصفه شعاراً للحيال الشعري .

وفي قصيدة «الحرار»^(٢٢) لذكرى إبراهيم ، هناك توليد مشابه

لصورة الطائر - مع نعوت أخرى من المحتمل أن تكون من قبرة شيكسبير في «روميو وجوليت» : «كان صوت القبرة ، بشير الصباح ، لا صوت الليل : (الفصل الثالث ، المشهد الخامس ، ٦ - ٧) .

ومن الواضح أن اللغة أكثر شعافية من لغة أبى شادى :

يا شادياً فوق الغصون بضمه الزهر المريع
متستقلاً في الروض تحسبه لحفته جزوع
ما زال يدعو الفجر حتى أدبر العجم المموج
فتلا أناشيد الصباح ليوقظ النور البع
هذى الترانيم الحسان كأنها القطر المموج
فاغمر بين إن استطعت بلابل السدم الصديق
أدنو إليك فتحنى فكانك الأمل التزيغ
يسرى غناؤك في الفضاء كأنه نشر بصرع
علم شيبك يا حرار إجماده النعم البديع

هذا الطائر يشبه في ترانيمه التي «كأنها القطر» (البيت ٥) قبرة شلي ، التي «ترسل وأبلا من ترانيم» . ومثل طائر شلي ، الذي يرتبط «بزهرة» - «افتضها رياح دافئة» ، بحث حبرها / بمنوته المفرطة ، الحور في هؤلاء النصوص دوى الأجيحة النبيلة - «يسرى غناؤك في الفضاء كأنه عطر يصوع» (البيت ٨) . وهو عند شلي كذلك (وربما كان هذا أكثر العناصر أهمية) «يعلم» الشاعر كيف يبنى (البيت ٩) والبيت السابع يستدعى وقواق وردزورث «كم هت أبحت عنك / في العبابات والوديان / وما تزال أملاً ، حبا ، تتطلع إليه ولا راء !»

ويحمل «عصفور الحبة»^(٢٣) عند شكري ملامح من قبرة شلي أيضاً ففكرة «المر التلقائي» unpremeditated art بوصفه تمبيراً حقيقياً عن الذات ، وهو الدرس الذي يسمي الشاعر إلى تعلمه من الطائر ، تصوغ الصفة الجوهريّة بطائر شكري .

ألا يا طائر الفردوس إن الشعر وجدان
وفي شلووك شعر النفس لأزور وبيان
فلا تعدد بالناس لنا في الخلق إنسان
وجد لي منك بالشعر فلما فيه إخوان

والخطوة الجديدة في الأسلوب تحققت في قصيدة جبران الغنائية القصيرة «الشحور»^(٢٤) ، التي يتشر شلي في «نحات

أبها الشحور غرد
لخالصا سر الوجود
ليتى مثلك حمر من معجون وقبور

ليتي مثلك روحاً في قضا الوادي أظير
أشرب النور مداماً في كزوس من أثير

ليتي مثلك فكراً ساعداً فوق الغضاب
أسكب الأنعام صفواً بين غاب وسحاب

ويسكب طائر الشاي أبصاً ، في «مناجاة عصفور» ١٧٥ ،
«قبة المقسم» في أنعام تفيض بالهن العفوى .

يا أيها الشادي المفرد ها هنا
ثملاً بغبطة قلبه المسرور
منسلاً بين الجمائل تالياً
وحى الريح الساحر المسرور ..
رتل على سمع الريح لشبهه
واضح بلبض فزادك المسرور
وانشد أناشيد الجمال لهاها
روح الرجود وسلوة المقهور

ولكن الشاي لم يعرف الإنجليزية ، برغم اقتراض كلمة كراً
فصيدتي جبران وشكري ، ويحتمل أنه قرأ أيضاً النسخة الأولى
لترجمة عن محمود طه الشعرية المبدعة له «إلى قبرة» ١٧١ . على
أية حال ، ينبغي تأكيد أن العناية الواضحة ، والإيجاء ذا
«طبيعة الرمزية الملائم لقصيدة شلى ، قد أصبح خلال عشرين
عاماً من التجريب السابق ، الملح السائد للقصيدة . إن قراءة
قصيدتي جبران والشاي تفتتا إلى أن شيئاً ما قد حدث للغة
لشعر العربي ، أنها أصبحت تتلامم والاتجاه الرومانسي ، وأن
هذا التلازم يدين بالكثير للشعر الرومانسي الإنجليزي (وأبصاً ،
كما قد تكشف دراسة مشابهة ، للشعر الرومانسي الفرنسي) .

هذه اللغة الجديدة للشعر أثرت حتى على المزاج قبل -
الرومانسي الذي كان مسيطراً على العقاد . وقد انتقد العقاد
أقرانه من الشعراء المصريين (جماعة أبولو في الغالب) لكتابتهم
عن هذه الطيور «الأجبية» ، كالقبرة والبلبل والعنديل . وكان
نقده ذا معنى ، لأنه يفترض ، إن صواباً أو خطأ ، أن هؤلاء
الشعراء كانوا يكتبون تقليداً أو ترسماً لحطى كينس ، أو شلى ،
أو وردرورث ١٧٢ . وكان رد المسهمين في أبولو عيباً وهروباً
فقد نشرت مقده بـ م شرف ، وكان عالم تاريخ طبيعي
مشهور ، وصديقاً لأبي شادي ، معدداً أسماء الطيور التي
وصفها العربية ، واللاتينية ، والإنجليزية ، والفرنسية ، ليست

«علمياً» في الغالب أن العنادل والقبيرات تهاجر إلى «أرض
النيل» في الشتاء ١٧٨ . وعلى هذا الأساس فإن هجرة الصور
الشعرية التي تتعلق بهذه الطيور تكون ، ضمنتاً ، طبيعية
ومقبولة . وقد قدم أبو شادي النقطة المهمة ، وهي أن الجمال ،
والجمال العزيز في ذاته ، «أجيباً كان أو وطنياً ، ذو جاذبية
خاصة في ذاته للشاعر الرومانسي» ١٧٩ .

وهد خاطب العقاد الكروان في ديوان كامل من شعره ، إذ
الكروان ، كما يقول ، جزء من الطبيعة المصرية . ولكن مختار
الوكيل ، الذي كان هو نفسه أحد اللذين ترجموا «إلى قبرة»
ترجمة شعرية ، أشار إلى أن «كروانيات العقاد أفرار قبرة
شلى . كما أشار إلى بعض الصور التي يحتمل أن العقاد استعارها
من شلى» ١٨٠ . وما لم يبين الوكيل هو أن العقاد استعار أيضاً
لكرواناته ملامح تنتمي إلى تفاحي وردرورث الأخضر
ووقواقه ١٨١ ، وعندليب كيتس ، فكروانه ، على سبيل المثال ،
كطائر وردرورث «صوت بلا جسد» :

صوت ولا جثمان
لحن ولا عيوان
— وهو يعلم الشاعر سر الأغنية السعيدة :
علمتني بالأمس سرى كله
سر السعادة في الوجود الثاني ١٨٢

وهو كطائر كيتس «طائر خالد» ، ينفى في ليلة صيف «بكل
ما في حنجرته من صفاء» :

شادي الظلام حل جناح صاعد
يا أرض أصلى ، يا كواكب شاهدي
لجبت طيور بالهضي وتكفكت
بالليل حنجرة المعوي الخالد !
عاهدت هذا الضيف لست بواهب
بسمي سواك ، فهل تراك معاهدي ١٨٣

إن التماقات النصبة في النسخ الثلاث ١٨٤ لترجمة حل
محمود طه له «إلى قبرة» هي ، بمعنى من المعاني ، عالم مصر لحو
طبيعة الشعافية الغنائية لشلى ونصفيتها في الشعر الرومانسي
العربي . وقد نشرت الترجمة الأولى في السياسة الأسوعية
١٩٢٦ . وما هي ترجمة المقطوعتين الأولى والسادسة :

يا أيها الروح جدلانا يفتينا
نحية لك يا صدايح وادينا
طوى لساحر لحن منك ما عرفت
له الصوادح من قبل أفانينا

وهل من الطير من ترقاد صلحه
نواحي الأفق الأعلى فيصغينا
يلبض قلبك أحنانا يسلسلها
من ملهم الفن وحى لا يقادينا

و .

وفى السماء وستر الليل منسل
على الوجود وستر الليل يطربنا
والأفق صاف لما تعناد زرقته
سوى سحاب فى الظلماء غادينا
يسلسل البدر صبا كلما انشعبت
وشالعا من طين الضوء غالينا
يرمى السموات سيل من أشعها
يكاد يظهر على أبراجها حينا

Mail to thee, blithe Spirit!
Said thou never erst,
That from heaven or near it
Furthest thy full heart
To produce strains of unmediated art.

All the north and air
With thy voice is loud,
So, when night is here,
From one lonely cloud
The downy voice out her heart, and heaven is overflowed.

إن ترجمة على محمود طه للمقطوعتين يستدعى إلى النسخ
أسلوب قصيدة لأحمد شوقي ونمطها يخاطب فيها الشاعر
الكلاسي الحديث حائراً صممه يغنى في واد قرب قرطبة ، في وقت
ما نخلال سنوات نفيه الخمس في إسبانيا . وافتاحية قصيدته :

يا نالغ الطبع أشباه هرادينا
نشجى لواديك أم مأسى لوادينا
ماذا تفضى علينا غير أن يدا
قصت جناحك جالت في حواشيا
كل رمتسه النوى ! ريش الفراق لنا
مها ، وسل عليك الذين سكينا
لم نال مامك نحنأ ولا ظمأ
ولا اذكارا ولا شجوا نقاتينا^(٨٦)

وقصيدة شوقي ترسم خطى القصيدة الشهيرة لأحمد بن
عبد الله بن زيدون ، الشاعر الأندلسي (١٠٠٣ - ٧١) ، في
نمطها وموسيقاها ، وهذه الأبيات مثال لها .

أصغى الثانى بدبلا من تدانينا
وباب عن طيب لقيانا نجافينا ...

كأننا لم نبت والوصل لالتنا
والسعد قد طفى من أجفاننا
سران في خاطر الظلماء يكتننا
حتى يكاد لسان الصبح يلمشنا ..
لم نجف نفق جهال أنت كوكبه
سالىن منه ولم بهجره قاتلنا^(٨٧)

وقد تم مزاج الحنين إلى الماضي في قصيدة ابن زيدون على
معارضة شوقي لها . وبالرغم من أن قصيدة شوقي قصرت عن
الدقة البنائية للقصيدة الأندلسية ، فقد نجح شوقي ، في الأبيات
الافتتاحية بحاسة ، في ترسم خطى ما أسماه «ماشر ديوان ابن
زيدون» «السحر اللفظي» ، أو جلال الوصوح المعنوي

وقد كانت قصيدة شوقي ، التي بشرتها السياسة
الأسبوعية^(٨٨) قبل سبعة أسابيع فقط من نشر ترجمة طه الأولى
لقصيدة شلى في الصحبة نفسها ، وقصيدة بن زيدون
أساساً ، مما يبدو ، في وافية طه حين نظم قصيدته . ويتضح ،
من المقطوعتين المذكورتين آنفاً ، أنه يدين للشاعرين
الكلاسي الحديث والأندلسي ، بمقدار دينه لشى . فالطائر الذي
يخاطبه ، على سبيل المثال : «نحية لك يا صدادح وادينا» ذو
جذرين : أحدهما عند شلى «نحية لك» ، أيها الروح المرح ،
والآخر عند شوقي «نشجى لواديك أم مأسى لوادينا» . والبيت
الأول من المقطوعة الخامسة «وفى السماء .. وستر الليل يطربنا»
أكثر من أن يكون مجرد اقتداء على قول ابن زيدون «سران في
خاطر الظلماء يكتننا» . إن اقتراب لغة قصيدة طه ونمطها
وايقاعها من المثالين المتقدمين يقلل ، إلى حد ما ، من جدّة بصور
شلى .

وقد قدم على محمود طه في «أرواح شاردة» ترجمة جديدة
تتماثل للمقطوعتين الأولى والخامسة :

يا أيها الروح يهلو حوله الفرح
نحية أيها الصدادح المرح
من أمة الطير هذا الملحن ما سمعت
يمطه الأرض ، لا روى ولا صدح
أنت الذى من مياه الروح مهله
عمر آلهة لم تحوها قدح
يلبض قلبك أحنانا يسلسلها
فن طلق من الوجدان منصرح

و .

هذى السماء بموسيقاك مأنجة
والأرضى يغمرها من صونك الطرب

قصيدة قصيرة لشاعر من جماعة أبولو هو المشرى ، هما النموذج
الذي سأحتاره :

رددي في السكون ذكرى الهدبل
وتغنى يا شهروزاد النخيل
أي ذكرى تشجيك أي خيال
راح بفضيك من فراق عليل
كثرت حولك الأقاويل حتى
أصبح الروض بين قال وقيل
لست أدعوك غير روح هروع
لاذ بالنخل خيفة من رحيل

صمخ الصمت من شذا الخلفاء
والأريج الشمسي ملء الخواء
وزهور البقطين تسكب فيها
من لب ومن غطيط غناء
كمقاصير جنة نزلها
فلة تسريح لب هواء
عبرت موطن الهدبل وجاءت
بالذكي الساجي من الأنباء^(٩٩)

ولقد كان صالح جودت ، الصديق الحميم للمشرى ، على
حق جزئياً فحسب في قوله إن القصيدة كتبت تحت تأثير
قصيدة شلي ووردزورث عن القبرة ، وقصيدة كيتس «أشودة
لعندليب»^(١٠٠) ، فلا يمكن أن يحظى المرء الأصدااء البعيدة هذه
القصائد في وصف الطائر بأنه «روح» وفي تصوير المدركات
الحسية المتائلة في المقطوعة الثانية ، التي تنسب إلى كيتس . بل
إن بوسع المرء أن يستعيد قصائد أخرى للمشرى تظهر كيف أن
هذه القصائد التي ذكرها جودت قد شكلت جانباً من إدراك
المشرى للطائر . وعلى سبيل المثال ، فإن هذه الصور :

يسمو وهوى في السما هرداً
كشرارة طارت من القبس
أو سهم رام راح عن قوس
أو حلم صب في هوى الأمس

- من قصيدة «المرد»^(١٠١) - أوحى بها بوضوح قول شلي :
«إلى أعلى فاعلى / تنطلقين من الأرض ، / كسحابة من نار ، /
تضرين بجناحك الزرقة العميقة » ، و«تنطلقين في مضاه سهم
من سهام هذا الغضاء الفصى » ، ودأمت كعذراء كريمة المحتد /

وصفحة الليل أصفى ما تكون سوى
غمامة خلقتها وحدها السحب

وقد بدأ القمر الوضاح بمطرها
إرسال ضوء على الآفاق تسكب
يرمي السماوات سيل من أشعتها
تكاد تسبح في طوفانه الشهب

من الواضح أن طه قدم هذه النسخة الجديدة لمحو أثر
قصيدة شوقي ويزيدون ، ولتحقق من أسلوب شلي ما لم
تبعه النسخة الأولى . وترتب على هذا ، أن ازدادت صورة
قرباً من صور شلي . ففي النسخة الأخيرة امتزجت الصفتان
«جوهريتان للطائر» بوصفه «روحاً مرحاً» بمعنى «عموية»
ملينة بالمرح ، في وضوح يفوق ما كانتا عليه في الصبغة التقليدية
لنسخة ١٩٢٦ .

هذه التعاقبات النصية ، وهي أساساً إعادة صياغة للرؤية
الشعرية نفسها ، لا ينبغي أن تجعل التواصل الداخلي بين شوقي
وعلى محمود طه مبهماً . إن الشاعر الأحدث ، بخلف
رومانسي ، في كثير من الوجوه ، للشاعر الكلاسيكي المحدث
الأسبق عهداً . فلقد أظهر طه مردوخ التكرم لشوقي في مقال
عمحة أبولو في ديسمبر ١٩٣٢ ، وأبدى حزنه على أن شوقي لم
يكتب شعر الوجدان ، ولكنه أضاف على المردوخ : «إننا نريده
أن يعبر مزاجه المشرى ويبدأ من حيث بدأنا نحن ، فاصين أننا
بدأنا من حيث انتهى هو»^(١٠٢) . إن ترجمة طه لقصيدة شلي
«إلى قبرة» ، ومراجعاته المركزة للنص ، تعكس ، حقاً ، هذا
التواصل .

وأعمق من هذا المظهر الخاص للتواصل هناك التراث الفني
لرمزية الطير في الشعر العربي ، الذي تضرب قصيدة شوقي
نفسها بمجذورها فيه ، تعد قصيدة طه ، بمعنى من المعاني ،
توجيهاً رومانسياً لها . وعلى سبيل المثال ، فإن نغمة الحنين في
مطلع قصيدة شوقي (ثم ، بالتالي ، في قصيدة على محمود طه)
تستدعى بطريقة غير مباشرة مثل هذه النغمة في قصيدة
عبدالرحمن البرعي التي تعبر عن شوقه إلى أوصى النوى :

لها حمامات وادي البان شجوك في
ظل الأراك شجاني يا حمامات^(١٠٣)

والتراث متعدد الألوان ولعلنا فإن في التركيز على مثل

واحد للمراوغة الداخلية للتأثير والتراث في صبح الرمز
الرومانسي العربي للطائر لجرأة تفوق جميع النماذج المتصلة
بالتواصل والعروقي الشعرية الدقيقة لهذا الرمز في الشعر العربي
الكلاسيكي . والمقطوعتان التاليتان من قصيدة «الجمامة» ، وهي

في برج قصر ، / تحتل ساحة / لتواشي روحها الثقلة
بالهوى ، . . . وتربط علاقة بعيدة قوله :

وضفت على كل العصور سحابة
وزكا الحصين وفتح السوار
ونهل الرززد في أوراقها
ورها السياج وفاحت الأعطار^(٩٧)

يقول كيتس : « لا أستطيع أن أدرك أي زهور تلك التي
عد قديمي ، / ولا أي عرف رقيق ذلك الذي يلف
الغصون ، »^(٩٨)

فالمشترى ، كما يلاحظ جودت ، تمثل بوضوح بعض
العناصر الإنجليزية في التصوير في قصائده المختلفة عن الطيور .
ومع ذلك ، فإننا إذا عدنا إلى القصيدة موضوع المناقشة ،
وجدنا أن القوة الشعرية في رمزية « الحمامة » تأتي من منبع تراثي
هو ، على التحديد ، الأسطورة التي تفسر الهديل الحزين
للحمامة . فقد أن مات إليها (أو أسوها) في أزمان لا يمكن
تذكرها بعد الطوفان ، ظلت الحمامة تنوح عليه وتهدل بأعجبها
الحزينة تذكره . ويشير المعري إلى هذه الأسطورة في قوله :

أبنات الهديل أسعدن أو عد
ن قليل العزاء / بالأسعاد
ما نسين هالكاً في الأوان كـ
سخال أودى من قبل هلك إباد^(٩٩)

وقيل ذلك . يتمتع متمم بن موير ، في قصيدة جاهلية ،
على موت أخيه في لغة الأسطورة :

إذا رفأت حينئذ ذكري به
حمام تنادي في العصور وقرع
دعوى هديلاً فاحتزيت لما لك
وفي الصدر من وجد عليه دموع^(١٠٠)

ويصبح « موطن الهديل » في قصيدة المشرى أرضاً
أسطورية شعرية تسكنها الجنيات a mythopoetic fairyland ،
هي الحقيقة الشعرية التي تتبع منها الأعنية .

والمصحح الخاص للغة نسخ ترجمة طه لـ « إلى قبره » ، الذي
أخفاه عن عمد في التحليل السابق ، هو اللغة الصوفية
الباطنية ، مثل :

وهل من الطير من ترتاد صدحه
لواحي الأفق الأعلى فيصفينا

في نسخة ١٩٢٦ وقد تغير البيت كله في نسخته ١٩٤١ ،
وكن اللغة الصوفية تأكدت في الصياغة الجديدة عما كانت عليه
في الأولى

أنت الذي من سماء الروح مهد
عمر إلهية لم نحوها قدح

والبيت الرابع من القصيدة الثالثة في كتابنا السحريين
كأنما أنت جدلاننا نراوحنا
روح من الملائكة القدسي نوراني

- بعيد إنتاج عبارة ابتداء التداول Cliche في الشعر
الصوفي . وهكذا ، فإن القبرة ارتبطت برمزية الطائر - الروح
التي يمثلها المثل المعروف لها في قصيدة ابن سينا :

هبطت إليك من أهل الأربع
ورقاء ذات تدلل ونممع

وعلى أبة حال ، فالطائر رمز متداول في الشعر الصوفي
الإسلامي . وها هما مثلاً من شعر النابلسي :

بدت الحقيقة من غلال ستورها .
واستأنست من بعد طول نفورها
وشدت على عيائها أطيافها
فاسمع معي منها غناء طيورها
وانظر لبيلها بفرد مطربا
في روح هذا الكون مع شعورها^(١٠١)

هيكلي سام سلم الشبح
طاهر الذيل نظيف القدح
هذه دولتنا قد حضرت
دولة العز وكنز الفرح
روضة زهرتها فائحة
فانتشني نلحها وانصلح
وتنمت لها بليلها
وعلى المطرب لا تقنصر^(١٠٢)

إن تحول علم الوجود الصوفي في لغة المفهوم الرومانسي
للجنال المبدع إلى الباطنية الحالية للوعي الشعري الرومانسي ،
يفسر . . . هذا التقارب الحميم بين لغة الشعر الصوفي الإسلامي
والشعر الرومانسي العربي . إن تعبيرات الشعر الصوفي ، وقد

انقطعت عن مزارها الثابت وأعيدت صياغتها جالياً وبعبارة تعبر
عن الحقائق الشعرية للعقل الرومانسي المدع ، تشكل أكثر
العناصر أهمية في لغة الشعر الرومانسي العربي

وم تكن اللغة الصوفية مقصورة على الشعراء المسلمين ،
فقد استخدمها أنماحرون المسيحيون استحلاماً واسعاً ، وإليهم
يعود ، حقاً ، بلوغها درجة التحول الجمالي والشعافية الشعرية
التي جعلتها جزءاً من لغة الشعر الرومانسي العربي . قصيدة
جبران «صنق إنشاد» على سبيل المثال -

سكوني إنشاد وجوعي نعمة
وي عطشي ماء وي صحتي سكر
وي لوعي غرس وي غرتي لقا
وي باطني كشف وي مظهري ستر

- محاولة واضحة لمباراة ابن العارض :

وأشهدت غيبى إذ بدت فوجدني
هسالك إياها مجلوة مخلوق
وعاقت ما شاهدت في هو شاهدي
بمشهدة للصحر من بعد مكروى^(١٠١)

وقد وجد كل من نادرة حداد ، وإيليا أبو ماضي ، ورشيد
أيوب ، وسبب عريضة خاصة ، في الشعر الصوفي كما
للإمام . وحصلت مارك الملائكة ، آخر الرومانسيين العرب
المشهورين . قسماً كاملاً في كتابها عن علي محمود طه للعلاقة بين
رؤيته الشعرية ولغة الصوفية^(١٠٢) . وهي تبين عناصر العارة
الصوفية في ترجمته له «إلى قبرة» ، التي لا تناقشها ، وكيف
تشكلها في بناء رؤيته الرومانسية وفي لغته .

إن هذا الاقتراب الحميم والخيوي من لغة التراث الصوفي هو
الذي منح الشعر الرومانسي العربي منحنيات ونفقات تميزه عند
مقارنته بالشعر الرومانسي الإنجليزي . والصوفية ، في العربية ،
ليست سرية ، بل هي تراث حي . ولغة الصوفية امتدت من
لغة القرآن خلال تاريخ طويل من التأويلات الصوفية
والروحية . إن المكانة التي يحتلها القرآن في تاريخ الأدب العربي
مكانة لا مسالمة في تقديرها ، فهو مصدر روحي وأدبي في وقت
معا ومن الوجهة الأدبية الخالصة ، فهو أعظم أثر «كلاسي»
في العربية . لكنه في الوقت نفسه أعظم معجزة أدبية في
الإسلام ، حدث أيضاً أنها كانت معجزة لعربية . إن مكانة
كلمة الله في الإسلام كمكانة السيد المسيح في المسيحية ،
«فأسلوب القرآن هو اللغة العربية التي لا يمكن فصلها حين
تتحدث بدعة الدين عن القرآن» ، كما لا يمكن فصل جسد
المسيح عن المسيح نفسه^(١٠٣) . هذا التطابق في اللغة بين

الأدبي والديني فريد ، ولم يحقق أبداً في طبع لغة الشعر العربي
بطاعته الخاص .

٤

وموسيقى الشعر جزء عصوي من لغة الشعر . وقد يمكن
وصفها بأنها الجبال المطلق للقصيدة . وكان من الضروري أن
يصحب اللغة الرمزية للشعر الرومانسي ، بما فيها من عاطفية
وإنحاء ، مفهوم لموسيقى عاطفية للشعر ، مناسبة للمشاركة
الرمزية وموحية بها . «فع الحركة الرومانسية أخذ ينمو مفهوم
أن الصوت الصادق للمشاعر لا يمكن التنبؤ بإيقاعه أو
تنظيمه»^(١٠٤) . إن الموسيقى ، كما سيتضح ، تتبع محبت انمو
العاطلي . والعصوي للقصيدة أكثر مما يمكن أن يوفره القياس
الصارم للتيار الرئيسي للأشكال الموسيقية الكلاسيكية والكلاسيكية
المحدثة . فالشاعر الرومانسي «لم يتق إلى النعمة المترجمة» ، ولكن
إلى شيء يشير إلى الإحساس بالتناغم ، شيء مثل لهجة
الإحساس نفسه^(١٠٥) . فالموسيقى الرومانسية في الشعر هي
اللهجة التي تنبئ بالصوت الصادق للإحساس . وحين تكون
ناحجة ، تلعب القصيدة الرومانسية كلاً عذتياً ذا طبيعة عصوية
يوحد القصيدة موسيقياً ، وحدة تولد من البيت المفرد بل من
القصيدة بوضعها كلاً . فالوزن ليس زحرفة إصافية لتزيين
النمى ، لكنه كما وصفه المازني ، «الجسد الضروري الذي لا
يجع عنه»^(١٠٦) للشعر^(١٠٧) . وباختصار ، فقد الرومانسيين لا يمكن
الكشف عن المحنيات الكاملة العصرية والعاطفية لهم نمط
القصيدة أو تقديرها إلا إذا أخذت القصيدة بوضعها كلاً
صوراً وموسيقى ، شكلاً ومضموناً

فكرة الكلية العنائية هذه هي التي أدت بالرومانسيين العرب
إلى اكتشاف شكل السوناتا . وقد تجاهل كل دارسي الشعر
الرومانسي العربي ، بما أعلم وتقديم هذا الشكل الشعري الأوربي
بالتحديد . ثم جاء هذا الكشف وتطور عبر التأثير الإنجليزي
(والشيكسبيرى ، بخاصة) . فقد نشر أبو شادي ، في مارس
١٩٢٨^(١٠٨) ، مقالا من جزئين عن سوناتات شيكسبير .
وبالرغم من استخدامه كلمة «أناشيد» في العنوان بوصفها
معادلاً عربياً لـ «Sonnets» ، فقد استخدم في المقال نفسه
سوناتات أيضاً (والمفرد سوناتا أو سونات) ، وأدخل ، بهذا ،
مصطلحاً عربياً جديداً في العربية سوف يستخدمه كتاب
السوناتا بعد ذلك . والتركيز على سوناتات شيكسبير نفسها أقل
من التركيز على إمكان اقتباس الشكل في العربية ، «د يذكر ،
«أن موسيقى هذه السوناتات ينبغي أن تدرس وأن نحاول تقليدها
في لغتنا» . وينتهي المقال بمثال جميل على «سوناتا عربية على
النمط الشيكسبيرى» بعنوان «الصدى» :

يا حياة (الحب) كيف الحياة

(When my love swears that she is made of truth)
(رقم ٢٩) « حين يخريني الحظ وعبون الرجال »

(When in disgrace with Fortune and men's eyes)
(رقم ١٤٦) « الروح المسكينة مركز أرضي الحاطة »^(١١١)
(Poor soul the centre of my sinful earth)
- واثقان نرا :

(رقم ١٨) « أيمكن أن أقارنك بيوم صيف »
(Shall I Compare thee to a summer's day ?)
(رقم ٥٧) « أن أكون عبدك لا أقوم إلا على رعايتك »^(١١٢)
(Being your slave what should I do but tend)

ويذكر الكتاب في هامش على صفحة ١٤٨ أن الترجمات الشعرية لتوفيق أحمد البكرى . والبكرى ، وهو شاعر أصال من شعراء هذه الفترة ، كان سودانيا ، هاجر إلى مصر ١٩٢٩ لأسباب تتعلق بالسياسة والتعليم . وتعرض ترجمته بعض قوة النص الكلاسيكى المحدث وتنظيمه . وقد تكون ترجمته للسوناتا رقم ٦٠ ، تحت عنوان « ثورة » ، مثلاً كماها على هذه التجربة لحمل هذا الشكل ملائمة في العربية :

كالموج هادرة ومقبلة
أيماننا للشاطئ الصخري
مضراحيات في تقديمها
مضادات الطول والقصر
ندنو مسزخرة لسانها
والموت في أذيالها يجرى
والسوم يجرى ثم يعقبه
يوم يحل بساحة الذكر
والومضة الأولى التي طمعت
في ظلمة الديجور والغلى
بلغ الكمال بها فصيرها
سورا يفيض كشعلة الشمس
فإذا الكسوف أباخ مكتنبا
أوردى بنور الشمس والقبس
يعطى الزمان اليوم منه
ويرد ما أعطاه بالأمس
إن الشباب وحسن طمعت
يلوى مع الأيام والزمن
ولكم حين فئاتن طمعت
منه العظمون معالم الفن

بعد ما ضاعت عهد الحبيب ؟
ما جبال الصوت يحكي صداه
لا ولا الطب فتنه الطيب !
إعنا الذكرى لللى عذاب
تشبه النوح بليل سم
مثلا حين لماضى الشباب
دائم انجد منى سليم !
مكذبا الطائر لما بكى
ما « حس بآى (الربيع)
لكما قلبى إذا ما اشتكى
يشكو كمسجون محض صبح !
ما حيال (الحب) وهو البعد
إلا تباريح الفؤاد العميد !

ونشر أبوشادى ، في أبريل ١٩٢٨ ، سوناتاه الثانية « نور
البحر » :

إذا كنت أبكى لعسف الحياة
فهيات أبكى لقلبي الحزين !
لكننى أشجى لمن قد شجاه
من عيشه طول العذاب النفى
لقد ذلت صرفا ضروب الألم
فصارت لنفسى كبعض النعم !
لأن كان بى حليف النعم
لها ربما النور بعض الجحيم !
عل أنى زاهد في سرورى
لقد حلق القلب معى السرور
وحول من صبره في شعورى
نعمه نفسى وفي الحبور !
فرجعها في بكائى هباء
بغرى الورى وحجبت الشقاء

وبشير مزح البحر في السوناتا الثانية إلى تجربة أبى شادى
الثانية في العروس التي متناقش بها بعد .

والهاتولة الرومانسية البالية ، والأبحرة ، لاقتباس شكل
السوناتا في العربية كانت سنة ١٩٤٤ في كتاب مصطفى طه
حب وسلامة حماد عن شيكسبير^(١١٣) . وقد تضمن الكتاب
ترجمة ست سوناتات : أربع منها شعرا : (رقم ٦٠) « كما
تتجه كل الأمواج إلى الشاطئ » المقروء بالحقى » :

(Like all the waves make towards the pebbled shore)
(رقم ١٣٨) « حين تقسم حبينى أن الصديق طينها »

ومن الضروري أن يوجد شكل ما من التكيف داخل
الأنماط الكلية للتفاعل في العربة لجعل مثل هذا الشكل
يتأقلم .

وكان أبوشادي ، في المقال السابق ذكره ، على وعي بهذه
المشكلة ، وبحث معاصريه (خصوصاً الذين يعرفون
الإنجليزية) أن يدرسوا السوناتات الإيطالية الأصلية ، وأن
يكتبوا عنها في العربة ، لأن عروضها أقرب إلى ذوقنا .
والسوناتا الإنجليزية تطورت عن السوناتا الإيطالية ، وقد تأمل
أبوشادي فكرة «سوناتا عربية» تتطور عن النماذج الأوروبية

«تتجه السوناتا شكلاً إلى أن تتضمن موقفاً خاصاً ،
شخصياً للعابة ، عادة ما يكون مربكاً بعض الشيء أو تعديلاً
إزاء التجربة»^(١١١) . إنها كافية بمعنى من المعاني لتجسيد
التأكيدات الرومانسية على الإحساس . وحيث إن السوناتا
ليست أربعة عشر سطرًا محسوب . بل بيئة عضوية ، فهي
شكل ملائم للكلية العنائية المشيدة ، التي طمّح الرومانسيون إلى
تحقيقها . وربما كان من سوء الحظ أن الرومانسيين العرب لم
يجربوا في هذا الشكل العنقيد الصعب في اتساع وجدية .
إن الاندفاع إلى المخالفة ، وتحرير المنعطفات العاطفية في
القصيدة ، في رد فعل إزاء الأشكال التقليدية الصارمة التي
سيطرت على الشعر العربي لقرون عدة ، كانت تعمل في
اللاوعي ضد تبني شكل محكم ونقي كالسوناتا .

فالاتجاه كان إلى مزيد من الحرية . وكان أبوشادي ، مرة
أخرى ، هو المجرّب الرائد في هذا المجال . وتجربته الأخرى ، في
«البحر المترجمة» والعدد غير المنتظم للتفعيلات في الأبيات ،
كانت محاولة لإعطاء القصيدة الرومانسية (بوصفها كلاً) بناء
عروضياً ودرامياً يفوق ما تسمح به الأشكال النقية المنتظمة
unmixed regular forms^(١١٢) . وقد أخذ الشعراء الأحدث
سناً من أبي شادي في تهذيب هذه التجربة تدريجاً ، حتى
أثبتت ، بعد عقدين ، أنها ذات قيمة باقية للشعر الرومانسي
المتأخر وشعر ما بعد الرومانسية . وتجربته الأولى في هذا الإطار
المروحي الجديد ، تمثل في قصيدة بعنوان «السان» ، كانت
قد كُتبت في ١٩٢٦ ونشرت بعد ذلك بعام في «الشفق
الباكي»^(١١٣) . وها هي الأبيات الأربعة الأولى من القصيدة :

تفتش عن لب الوجود مغرباً عن المفكرة العظمى به لألباء
ترجم أنني معاني البقاء
وثبت بالفن سر الحياة
وكل معنى يرف لديك في الفن حي

فهاً حبيب القلب مبتها
بالكون في إشراقه الحسن

وعمل ساعات الحياة لها
بعد الحياة لنا سوى الكفن

إني وشعري العفري وما
أبدعته من خالد المظم

كالمليد المقتون منيلا
يسلو عليك روائع الكلم

ومن الواضح أن هذه ليست محاولة لإنتاج ترجمة عربية
أمنية لسوناتا . إنها اقتباس ، محاولة لكتابة «سوناتا عربية»
اعتماداً على سوناتا شيكسبير . وما ينبغي أن نسأل عنه ليس
الحرية الشاملة التي أباحها لنفسه ، بل بعض التفاصيل التي
يحتمل أن تكون ناجمة عن فهم غير كاف للنص الإنجليزي . وعلى
سبيل المثال ، فإن حجرة عن فهم «Nativity» (التي نقلها إلى
«الومضة») بوصفها فكرة مجريدية تستخدم اسم ذات «للطفل
حدث الولادة» تنعكس في نسخته المشوشة للترجمة الثانية
كها . والأصل في عصبية الشبهة كالتالي :

Nativity, once in the gain of light,
Crawls to maturity, wherewith being crown'd,
Crooked eclipses 'gainst his glory fight,
And Time, that gave, doth now his gift confound.

فالميلاد ، هما المعنى ، لا يرتبط به «التقدم إلى الرشد»
محسوب ، بل أيضاً به «أوقات الخسوف المعقوف»
crooked eclipses ، لأن بها أيضاً المصاحبات الفلكية
علامة الميلاد .

ولا يثير نظام إيقاعه ، القائم على ثلاث رباعيات يتبعها
بيتان ، تتحد قوافي أبيات كل منها ، أي مشاكل خاصة بقدر ما
تتعقّب المشكلات بالاقتباس . ففي الإنجليزية ، قد تسو الرباعية
لموحدة القافية غير طبيعية ورتيبة ، أما في العربية ، حيث القافية
الموحدة والعدد المنتظم للتفعيلات في كل الأبيات هما العنصران
الأساسيان لمروحي القصيدة التقليدية ، فإن هذا مقبول
بالتأكيد . ليس هنا حكماً على القيمة الشعرية لسوناتات أبي
شادي والبيكري من ناحية المبدأ ، أو من أنها كانتا على الطريق
القوم . وحقيقة أنها أنتجا قصائد من نوع مريب ! مشكلة
عتممة ليس لها علاقة ، أو ليس لها علاقة مباشرة على الأقل ،
بطريقتيها في الاقتباس . فلا سبيل إلى إنتاج أربعة عشر بيتاً
حمسية للتفاعل في العربة^(١١٤) .

وبناؤها العروصى كالتالى :

(V) مقطع قصير + - = مقطع طويل + = وقصه (تشطير)

من الطويل المعتاد ثمانى تفعيلات	$\begin{array}{cccccccc} \text{---} & \text{V} & \text{V} & \text{V} & \text{---} & \text{V} & \text{---} & \text{V} \\ 8 & 7 & 6 & 5 & 4 & 3 & 2 & 1 \end{array}$
محزوزة المقتضب	$\begin{array}{cccc} / & \text{---} & \text{V} & / & \text{---} & \text{V} & / & \text{---} & \text{V} & / & \text{V} & \text{---} & \text{V} & / \\ 4 & 3 & 2 & 1 \end{array}$
محزوزة للمقتضب	$\begin{array}{cccc} / & \text{---} & \text{V} & / & \text{---} & \text{V} & / & \text{---} & \text{V} & / & \text{V} & \text{---} & \text{V} & / \\ 4 & 3 & 2 & 1 \end{array}$
مجتث معتاد	$\begin{array}{cccc} \text{---} & \text{V} & \text{---} & / & \text{---} & \text{V} & \text{---} & / & \text{---} & \text{V} & \text{---} & / & \text{---} & \text{V} & \text{---} & / \\ 4 & 3 & 2 & 1 \end{array}$

لطلاب المدارس الثانوية ، سنة ١٩٢٧^(١٢٢) ، (٢) Orthometry : معالجات لقص اسظم وتقييد الشعر (١٨٨٣) لبراور R. F. Brewer^(١٢٣) ، الذى ذكره فى بحثه عن نثرات من شعره نشرت ١٩٢٩^(١٢٤) . ولبلاكورود وأوزبورن قسم صغير عن «مزج الإيقاعات» :

إن تعاقب أبيات تتكون من تفعيلات من النوع نفسه حلقة بأن تصبح جملة ... ويمكن الحصول على تنوع أعظم فى النظم بضم تفعيلات من كل إيقاع . وضم تفعيلات الإيقاعات المختلفة هذا معتاد بخاصة فى البحر الإيماي ismbic ، حيث تقوم تعبئة التروكيه trochee (تعبئة من مقطع طويل يتبعه مقطع قصير) مقام البحر الإيماي المتظم^(١٢٥)

وكتاب بلاكورود وأوزبورن موضوع لعلبة المدارس الثانوية . وهو لا يتعدى تقديم وصف عام للملامح الأساسية للعروض الإنجليزية . أما كتاب براور فهو أهل ثقافة وأكثر تفصيلا ، ومن المحتمل أن يكون المصدر الأول لأبى شادى فى التجريب فى الأوزان .

وتظهر الإشارة إليه فى «المتحجب» أنه كان يقرؤه فى فترة التجارب الباكورة ، فالتخبط بحرى مصلاً طويلاً موهور الأمثلة على «مزج البحور»^(١٢٦) . يقول براور إن «الشعراء» :

ليسوا فى حاجة إلى أن يستمدوا أنفسهم بالأحكام العروضية . إن عروض الشعر قد تخلق حالياً بجماع ثابت ثم تنقص فى جلال ، أو تحوم حول الأرض المحفظة فى متاهات غريبة ، لكن تحركاتها يجب أن تكون دائماً إيقاعية ، وأن يكون كل ما تنطق به موسيقياً . والصعوبات اللغوية ، وه الميود الغريبة للعنوية للصلة ، تحثنا على تنبى كل تنوع ممكن فى الوزن ، يصنى الحرية على الحركة ، ويتخلص من رتابة التنظيم^(١٢٧)

والتحلص من رتابة التنظيم يكون عن طريقين : (أ) استخدام البحور (ب) وتغيير عدد التفعيلات . أولاً : الأوزان الطويلة والقصيرة (تتخرج) فى نقد رائع ، بالإضافة إلى

ومع ذلك يقدم البيت الثامن وزناً رابعاً ، يتكرر ويزدوج بيتع وزن البسيط المعتاد ذا التفعيلات الثمانى ، وكذلك البيت الثانى عشر :

$$\begin{array}{cccc} / & \text{---} & \text{V} & / & \text{---} & \text{V} & / & \text{---} & \text{V} & / & \text{---} & \text{V} & / & \text{---} & \text{V} & / \\ 4 & 3 & 2 & 1 \end{array}$$

نقد حبط أبوشادى محوره ، لكنه أحقق فى صنع نموذج منها إن التوافق الموسيقى بين البحور المختلفة الذى يقف هو خلقه لا يفترض إطاراً ، لأن الحركة ، أساساً ، من «محتاج» إلى آخر . الحركة لى يفترض أن العاطفة المنبع عنها هى التى تليها . لا يحكمها أى إطار من التنظيم الإيقاعى

وليس من الصعب أن نقص أثر المصادر الإنجليزية لتجارب أبى شادى العروضية . إن عندى تجمعات قوية على اقتراح موريه Moreh بأن أبى شادى كان متأثراً فى هذه التجارب بكتاب هاريت مونرو Harriet Monroe «شعراء وفهم Poets and their Art»^(١٢٨) . إن أبى شادى يذكر الآتية مونرو ، حقاً ، فى إحدى افتتاحياته لمجلة أبولو (١٩٣٣)^(١٢٩) . لكن اعترضى الأساسى هو أن أبى شادى لم يبد أى اهتمام بتصويرية إزرا باوند Ezra Pound's Imagism التى اهتمت بها مونرو اهتماماً خاصاً ، بل لم يكتب أى فصيحة بلهام من هذه الحركة . فأبوشادى يعنى دائماً بالشعر الحر free verse ، وفيه (١) بحور ممتزجة ، (٢) مع عدد غير مستظم من التفعيلات فى الأبيات . وتكنيك باوند أكثر تعقيداً من مجرد مزج البحور .. أما مصادر أبى شادى فى مزج البحور والمعالجات العروضية الأخرى ، فيبنى أن نبحث عنها فى مكان آخر .

الأكثر احتمالاً أن تكون هذه المصادر : (١) دراسة الشعر The Study of Poetry لبلاكورود وأوزبورن R. L. Blackwood and A. R. Osborn^(١٣٠) . وقد أشار أبوشادى إلى هذا الكتاب ، وهو مرجع فى العروض الإنجليزية ، موضوع

وجوليت^{١٣١٦} . إن المذبح في وصوح هو ، كما في السطور التالية ، حركة مرنة للحوار ، فالسطور تطول وتقصر ، تفتح أو تطبق ، وهذا للمعنى الذي تعبر عنه :

بنوليو : عم صباحا يا ابن خالي !

روميو : عم صباحا ! أو ذا بعد صباح ؟

بنوليو : دقت الساعة تسعا آنفا

روميو : ويح لي ! ما أطول الساع على العالي الكتيب !

آلي ذاك الذي اتسل وشبكنا من هنا ؟

بنوليو : هو حقا - أي هم مد في ساعات روميو ؟

روميو : عجز الشيء الذي يجعل ساعاتي قصارا ..

روميو : ... يا اضطرابا في نظام ، يا نشورا

في انسجام ، يا جناحا من رصاص ،

يا ضياء من دخان ، يا سقاما في شفاء ،

يا ولودا باردا ، يا أي شيء

ليس في الحق بشيء ، يا سرايا

باطلا بحسبه الظمان ماء ،

يا مناما صاحبا فوق سريره ،

أبها الشيء الذي ليس بهذاه

ويك هل تضحك^{١٣١٧} ؟

وترجمة حسين النعام للمقطوعة الاتحافية لـ «أغنية هيوثا The Song of Hiawatha»^{١٣١٨} أكثر رقة في حركة سطورها :

لعلك سائل من أين هاتيك الأقاصيص ؟

ومن أي المصادر جئت بالأخبار تروها

وإن لها لرائحة من الغابات منبثة

وإن بها ندى الأخشاب في المرجات مبنة

ندى رطب إن النما

بضوء الشمس أو سطحا

وإن لها دخانا جاء م الأكواخ مرتفعا

وإن لها عذير الماء في الأنهار مندفع ..

.. تعالوا واسمعوا مني أحدثكم أحاديثا

وأغنية أغنيها كما غنى «هياووثا»^{١٣١٩}

السلسلة المناسبة من الإيحاءات . ويضيف التأثير الموحد في لغالب إلى اتساق الإيقاع عبي التناغم^{١٣٢٠} .

ويقدم براور عدداً من الأمثلة المستقاة من لجلو ، وتيسون ، وشلي ، وميلتون ، ودرابدن ، على التعاقب المنتظم (للإيامي والتروكيك وهو معكوس الإيامي) كما في قصيدة «حين تحطم المصباح When the Lamp is Shattered» لشلي (مثلا) ، والمزج غير المنتظم للأوران (كما عند ميلتون في «Il Penseroso, La Allegro») وثانياً : مركب من الأنواع الشعرية نفسها مصبوع من تلك التي تختلف في عدد تفعيلاتها ، كما في الأمثلة المقدمة ، حيث تدل الأرقام على عدد التفعيلات في كل سطر شعري .

ويكفي هنا لبلوغ المكرة أن نسوق مثالا واحداً من أمثلة براور .

In vaults long held beneath a tyrant's maw,
Lo! Freedom hath again appear'd!
In this auspicious day
Her glorious ensign floats, and high in Spain is rear'd.

ويسوق براور أمثلة أخرى على مجموعات مماثلة في نموذج أخرى .

ويعلق براور ، بأن التغير في كل هذه الأشكال صعب بدقة بلائم بين الشعر والمواعظ ، وفي «كل» مجموعة يسعى أن توجد حصة لإنتاج تأثير ما ، وتقديم مجموعة بلا أي عخطيط علامة على اللامبالاة أو فقدان الصبر والحيلة^{١٣٢١} . وهذا عصر حتمق أبوشادي في تكييفها في تجاربه المروضية . وبموقف هذا أهمية ، من وجهة نظر عروضية خالصة ، التحلل الأسامي في القياس نفسه ، فقياس البحور المربعة على البحور الإنجليزية ليس دقيقا . ففي الإنجليزية يقصد بالتغير أن يكون واحداً داخل إطار بحر واحد ، كالإيامي ، مثلاً . ولكن في تجربة أبي شادي محاولة لكتابة قصائد في مجموعة متنوعة من البحور . والتأثير الناتج ليس سارا ، وهو متغير الخواص .

ومع ذلك فإن تجربة أبي شادي كانت غنية الإمكانيات في استدلالاتها . فقد هذبها ، وطورها ، ونقاها شعراء ناجحون . ودرس هذه التطورات بقاد أديبون وعروضيون معاصرون عدة^{١٣٢٢} . أما وقد قرر المصدر ، فحاجتنا إلى التكرار هنا صلبة . وعلى أية حال ، لما ينبغي أن نؤكد هو أن الترجمة لعبت دوراً مهماً في تطور العروض العربي الحديث . فالترجات ، كما سيبين حالا ، كانت تعد معنى ما «حالات معملية» يختبر فيها أسلوب ما قبل أن يتداول . ولا ينبغي أن نجد أن مترجمين من الإنجليزية هم الذين طوروا تجربة أبي شادي ، وبخاصة مترجمي شيكسبير . فعلى أحمد باكثير ، على سبيل المثال ، استخدم العدد غير المنتظم من التفعيلات في ترجمة «روميو

الشكل والمضمون ، وأن ضغط العاطفة موضوع التعبير هو الذي يقرر طول السطر الشعري ^(١٠) ضرورة تعظيم الانتظام الحسائي للأبنية العروضية التقليدية ، لإفساح متسع كامل للمسحيات الرومانسية الرمزية للإبحاء ، ونصر على وجود لصته المباشرة بين «التعبير الثاني» ، و«الإبحاء» ، و«الطلاقة في التعبير» ، والعروض «الحديد» .

وقد بلغت تجربة الرومانسيين كمال عموها في شعر باريك ثلاثية وتقديمها لديوانها الثاني ، و«شظايا ورماده» (١٩٤٩) ^(١١) كان واحدا من أفضل تأملات الرومانسيين في مفهوم الشاعر ، والشعر ، واللغة الشعرية ، ومن آخرها أيضا ، وقد استخلصت من خلال تجربتها ، إذ يتضمن الديوان في أعقاب قصائد رومانسية رفيقة ، ومادى التعبير عبر انتظم في علاقتها المباشرة بلغة القصائد . وهي تؤكد عدم الانفصال بين

هوامش

- (١) ترجم نوبس عوض كتاب Ana Poonca إلى العربية تحت عنوان «في الشعر» القاهرة ١٩١٧
 - (٢) Eugene A. Nida, (Principles of Translation as exemplified by Bible Translating), in On Translation, ed. Reuben A. Brewer (New York, 1966) P-14
 - (٣) Shelley, The Complete Works, ed. Ingpen, VII, P-114 (وسبق إليه ما بعد بيشلي)
 - (٤) Roman Jakobson, (On Linguistic Aspects of Translation), in Brewer (ed.) p-238.
 - (٥) Henry Gifford, Comparative Literature (London 1969), P-49.
 - (٦) Ibid., pp-34-35.
 - (٧) Archives of the American Board of Commissioners for Foreign Missions, Annual Report (1937) P-60. Quoted in Tibawi, American Interests in Syria, 1800-1900, Oxford, 1966, PP 81-82.
 - (٨) أو شكلها الأصل في (Hymns and Spiritual Songs) Watan (١٧٠٧) ، في الطبعة الفرنسية (١٧٠٩) ، كانت التريسة مكتوبة في خمس رباعيات الرباعية الرابعة ، التي تبدأ (His dying crimson like a robe) (موت القرمزي كالرداء) جديها وابغداد Whitfield سنة ١٧٥٧ من ملحق «مجموعة تريبيا» واط . وهي الصورة الشائعة للربعات التي عرفت عليها النسخة العربية ، انظر المدخل من .
 - (٩) J. Juhans Dictionary of Hymnology, 2nd-ed (London 1907) Samuel Morish, Scrophic, Blank and Free Verse in Modern Arabic Literature, Unpublished Thesis, University of London, 1966, PP. 36,37,38.
- و«فأما الكتب العربية في النسخ البريطاني» التي أعيد عليها موزة ، معروكتاب التريبيا إلى الشدياق ممتدداً على دليل واه هو نقش يدوي مكتوب بالحبر في النصف الأعلى من الصفحة الأولى ، يقول «مرامير» تأليف فارسي Phares ، والدليل واه لأن النسخ البريطاني تلقى الكتاب ، كما يظهر الخاتم من - ٢٤ ، بعد حوالي ثلاثين عاماً من طبعته الأولى ، بالقيط ، في ١٢ أكتوبر ١٨٥٨ . وصلا من هذا فإن اللغة للمصنف للكتاب تبيّن أنه من غير المحتمل تماماً أن يكون الشدياق كاتبه ، وقد كان واحداً من علماء اللغة العربية المبرزين في القرن التاسع عشر . ويشهد شعره على معرفته العميقة بالتراث الكلاسي للشعر العربي ، مثل :
- من شأن أمل القول أن يقرطوا القزلا
قبل للديح ولا خازلوا الظفر

- (٣٧) موزون إلى -
W. T. Fox, Hymns and Anthems, 1841. No. LXXXV
Julian's Dictionary of Hymnology
- (٣٨) انظر
C. H. H. Jessup, Fifty three Years in Syria (New-York 1914) pp. 55-57
وانظر أيضا المنخل : Julian's Dictionary of Hymnology. : تحت (Mission, Foreign, viii Syria)
عن انتشار التريبات ، انظر أطروحة موريه Moreh : ص ٦٥ - ٧٠
- (٣٩) انظر
M. M. Badawi (ed.), An Anthology, Introduction, p. xvi.
(٤٠) انظر ، حل سبيل المثال ، ملاحظات العقاد على القصص في معرلة جبران والمركب ، في الفصول ، ص : ٢٦ - ٢٧ ويذكر مرقوق (ص ٢٤٧ - ٢٦٨) عددا من الملاحظات المأخوذة من المعاصرين في الشرق العربي .
(٤١) الشعر غايته ووسائله ، ص : ٢٣ - ٢٤
(٤٢) F. C. Gill, The Romantic Movement and Methodism (London 1937) p. 68.
(٤٣) لثاني ص : ١٨٨ ، الآيات ٨ - ١٣ ، على (II) ص : ٢٩٩ - ٣٠٠ .
وترجمات قصائد كينيس وشلي ووردرورث من المسرحيات والقصائد من الشعر الرومانسي الإنجليزي مع تفسيرات لطيفة (المترجم) .
(٤٤) (وستشور إليه بعد ذلك بيرز)
The Poems and Songs of Robert Burns, ed. J. Kingsley (Oxford, 1968) vol. II (Text) pp. 693-694.
(٤٥) لثاني ص : ١٠ - ١١
(٤٦) The Letters of Robert Burns (II) ed. T. de Lancy Ferguson, (Oxford 1933) pp. 178-179
وانظر أيضا
Burns, vol. III (Commentary), p. 1432.
(٤٧) العقاد ، ص ١١٠
(٤٨) Burns, vol. II, pp. 591-592.
(٤٩) ديوان البحري ، المجلد الثاني ، (القاهرة ١٩٦١) ص ١٣٧
(٥٠) Badawi, An Anthology, Introduction, p. XV
(٥١) بيت أحمد فزاد ، أدب لثاني ، ج ١ ثانية (القاهرة ١٩٦١) ص ١٣٦
(٥٢) نفسه
(٥٣) الكتاب ، المجلد ١ ، عدد ٥ مارس ١٩٦٩ ، ص : بيت فزاد ص ١٣٦
(٥٤) أبريل ، المجلد ١ ، عدد ١٠ ، يونيو ١٩٦٣ ، ص : ١١٩٤ ، ١٢٠٤
(٥٥) السابق ص : ١٢٠٤ - ١٢٠٧ .
(٥٦) التفتيح الباكي ص : ١٢١٦
(٥٧) أبريل ، المجلد ١ ، عدد ٨ ، أبريل ١٩٦٣ ، ص : ٨٤٧
(٥٨) مراجعة في «نظرات نقدية في شعر أبي غادى» ، تحرير صانع الجداول (القاهرة ١٩٦٥) ص : ٨
(٥٩) نظرة من يروح ، ص : ٢٢ - ٢٣
(٦٠) A. C. Bradley, Oxford Lectures on Poetry (London 1965) pp. 19-22.
(٦١) من صياغات الكلاسيك الحديثين لهذا المفهوم انظر ماظم يامي ، «المد الأتي الحديث في لبنان» ، ص ١٠ (القاهرة ١٩٦٨) ، ص ٥٠ ، ٧٧ ، ٨٣ ولأصولها في النقد العباسي انظر مصطفى تاحف ، «نظرة الخبي في النقد العربي» (القاهرة ١٩٦٥) ، الفصل الثاني ص : ٢٨ - ٢٩ ، والكاتب ص : ٧ - ٨٣ ، وميرزا
(٦٢) A. C. Bradley, p. 23.
- (١١) انظر : كمال البارجي ، وولد النهضة الأدبية في لبنان الحديث (بيروت ١٩٦٢) ص ٨٢ - ٩٠
(١٢) Tibawi, American Interests pp. 122-123
ومن حمل البستاني مع الإرسالية الأمريكية انظر :
St. Anthony's Papers, no 16,
و
Tibawi, The American Missionaries in Beirut and Beirut al-Bustani, Middle East Affairs, no. 3, 136-182 (London 1963) (Beirut aka Bustani) Ann., al-Muqtataf, vol. III, no. 1, August 1963, pp. 1-7.
(١٣) كمال البارجي ، ص : ٩٠ - ٩٩
(١٤) Tibawi, American Interests p. 123.
(١٥) William Cowper, Poetic Works, ed. H. S. Milford, 4th edition, revised by Norman Russell (London 1967) p. 462.
(١٦) Longfellow, The Poetic Works (London 1893) pp. 64-65.
وقد منحى علم مرقوق باليونانية من أي تطبيق على قصيدته عبارة القديس مرقس
(١٧) انظر هاملي ١٢ أصل
(١٨) Tibawi, American Interests, p. 139.
(١٩) The Missionary Herald, XLIII (1847), 192.
(٢٠) S. Lee ، الذي حمل منه الشدياق مترجما مساعدا في كمبريدج ، كان موهوبا بحسب العبارة القرآنية ، انظر : الشدياق ، كشف الغيا ، ص ١٢٤ .
(٢١) Tibawi, American Interests p. 139
(٢٢) جورجى ريدان ، الهلال ، ١٩٠٦ - ١٩٠٧ ، ص : ٢٩٠ ، في نظم مرقوق : تطور النقد والتفكير الأدبي في مصر (القاهرة ١٩٦٦) ص ٢٥١ - ٢٥٢ .
(٢٣) انظر عرضا شديقا من الترميز لـ «كتاب الزايمر وتسليح وأغانى روحية» في المخطوطات ، المجلد ١٠ ، عدد ٨ ، يناير ١٨٨٦ ، ص : ٥٠٨ ، وعلى أية حال ، يبدو أن طبعة ١٨٧٢ هي الأصلية . ويضم ترجمات للمترجمين كلها ، وساموئيل تريبية للمادة ، وصح تصحيحات ، وسبا وسيمون تريبية للأطراف (ديوان التفتيح لتساويح المصنوع) ، مع ثبت Index ، في ١٢٣ صفحة
(٢٤) T. R. Taylor, Memories and Selected Remains (London 1836).
وانظر المنخل في :
Julian's Dictionary of Hymnology
(٢٥) تريبات (١٨٧٢) ص : ١٢٢
(٢٦) عبد القبي الثاني ، ديوان الحقائق (القاهرة ١٣٠٦ / ١٨٩٠) ، ص ٢٩٠ - ٢٩١
(٢٧) J. Newton. Published in his Twenty Six Letters on Religious Subjects, 1974.
(٢٨) تريبات (١٨٥٢) ص ١٧ - ١٨
(٢٩) الثاني ، ص ٣٧
(٣٠) Watts, BK. II, Hymn no. 88.
(٣١) تريبات (١٨٧٢) ص : ٩٤
(٣٢) الثاني ص ٤١٦
(٣٣) M. W. Whitmore, Hymns Scripturae (London 1893)
(٣٤) ديوان التفتيح ، ص : ١٦٥ - ١٦٦
(٣٥) أيربكر الأبيض الوشاح ، في بيكل A. R. Nykylid. مختارات من الشعر الأنطلي (بيروت ١٩٤٩) ص ٢١٩
(٣٦) تريبات (١٨٧٢) ، ص : ١٢٦ - ١٢٢ .

- (١٤) السابق ، ص ٢٤ - ٢٥
- (١٥) Mohammad Abdel-Hal, Tradition and English and American Influence in Arabic Romantic Poetry, (London, 1982), Chapter V, note 36.
- (١٦) Sartor Sarf-us, pp. 227-228.
- (١٧) Ibid, p. 228.
- (١٨) The Statesman's Manual, in The Complete Works of Samuel Coleridge, ed W. G. W. Shedd, vol. 1 (New York 1884) p. 437.
- (١٩) أنبرو ، مجلد (٢) عدد (٥) ، يناير ١٩٣٤ ، ص ٣٤٨
- (٢٠) محمد عبد الحى ، السابق ، ص ٣٦
- (٢١) السمر ، عدد ٢ ، عدد ٩٤ ، ٢٣ مارس ١٩١٧ ، ص ٧
- (٢٢) شكرى ، ص ٢٦٦ - ٢٧٧ . ومن المحتمل أن شكرى كان واعيا أيضا بما في قصيدة وردودت «طائر الحنة» : «أرقى الشعراء» ، «مكر حرم» ، (وردودت ص : ٢٣١)
- (٢٣) جبران ، ص ٦٠٧
- (٢٤) النسي ، ص : ٥٥ - ٥٦
- (٢٥) إلى طائر صناع ، السلسلة الأسبوعية ، مجلد ١ ، عدد ٤٢ ، ١٢ ديسمبر ١٩٢٦ ، ص ١٨٠
- (٢٦) العدد : هدية الكروان (القاهرة ١٩٣٣) ، القصة ، ص : ٧ - ٨
- (٢٧) م شرف - الطير الصداقة والشعر ، أبولو ، مجلد ٢ ، عدد ٣ ، فبراير ١٩٣٤ ، ص ٤٧١ - ٤٦٦
- (٢٨) أنبرو ، مجلد ٢ ، عدد ٥ ، يناير ١٩٣٤ ، ص : ٣٤٨
- (٢٩) السابق ، ص ٣٦٤ - ٣٦٥ . وظهرت ترجمة الركن في أبولو ، مجلد ٢ ، عدد ٧ ، مارس ١٩٣٣ ، ص ٨١٥ - ٨٢٢ .
- (٣٠) انظر محمد مندور ، الشعر المصري بعد شوقي (القاهرة ١٩٦٦) ، ص ٧٠ - ٧٢
- (٣١) هدية الكروان ، ص ٧١
- (٣٢) السابق ١٨
- (٣٣) السابق ٢٩ - ٣٠
- (٣٤) السيرة (راجع ص ٧٩ حقه) ؟ المقطع مع ٨٥ ، ع ٣ ، نوفمبر ١٩٣٤ ، ص : ٣٥٨ - ٣٥٩ ، وأرواح شاردة ص ٤١ - ٤٦
- (٣٥) اللوحات ، ص ١٢٧ - ١٣٢
- (٣٦) ديوان ابن ريدون ، تحقيق كامل كيلاني وعبد الرحمن خليفة (القاهرة ١٩٣٢) ، ص ٨ - ٤
- (٣٧) مع ١ ، ع ٣٥ ، ٦ نوفمبر ١٩٢٦ ، ص : ٣١١
- (٣٨) أنبرو ، مع ١ ، ع ٤ ، ديسمبر ١٩٣٢ ، ص : ٣٥٤
- (٣٩) ديوان البرقي (القاهرة د. ت.) ، ص : ٨٦
- (٤٠) من المصادر الأولية لصورة الطير في الشعر العربي الكلاسيكي كتاب لملاحظه والمبرهان ، الكتاب الأول ، الجزء ٣ ، تحقيق عبد السلام حارون (القاهرة ١٩٣٨) . وانظر أيضا عبد الله الطيب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصاحبها ، المجلد الثالث (بيروت ١٩٧٠) ، ص : ٩١ - ٩٥
- (٤١) في محمد صبي (مهر) ، الروائع لشعراء الجيل (القاهرة د. ت.) ، ص : ٣١
- (٤٢) صاحب جودت ، المنشور حياته وشعره (القاهرة ١٩٦١) ، ص ٣١ - ٣٢
- (٤٣) الروائع ، ص : ٣٤ - ٣٥
- (٤٤) البيان من قصيدة التارخة الذابة ، السابق ، ص : ١٢ - ١٦ .
- (٤٥) وأشهره إلى التليد ، أسطرون ٥٠ - ٥١
- (٤٦) شروح سقط الزند ، مع ٣ (القاهرة ١٩٤٧) ، ص : ٩٨٠ - ٩٨١
- (٤٧) للقصائد ، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام حارون (القاهرة ١٩٦٤) ، ص ٢٧٢
- (٤٨) الناصي ، ص ١٨٦
- (٤٩) السابق ، ص ٨٦
- (٥٠) جبران ، ص ٥٨٤ ، (ديوان ابن الفارض ، القاهرة : ١٩٥٦) ، ص ٣٨
- (٥١) انظر إحسان عيسى ومحمد يوسف نجم ، الشعر العربي في العهد وبخاصة ص ٦٦ - ٦٩ ، ٢١٤ ، ٢٥٠
- (٥٢) نازك الملائكة ، محاضرات في شعر علي محمود طه (القاهرة : ١٩٦٥) . ص ١٠٤ - ١١١
- (٥٣) Sayyed Hossein Nasr, Ideals and Realities of Islam (London (١٩٤١) 1971) p. 44 See also Ch. II (The Quran - The World of God The Source of Knowledge and Action), passim
- (٥٤) Northrop Frye, Anatomy of Criticism (1957) (New York, 10th (١٩٥٥) imp. 1970) p. 272.
- (٥٥) Robert Southey, preface to Thalaba, Frye, p. 257.
- (٥٦) الشعر : غايته ووسائله ، ص : ٢٤
- (٥٧) في السلسلة الأسبوعية ، وأعيد طبعها في مسرح الأدب ، ص ١٣٨ - ١٤٦
- (٥٨) العصور ، مع ٢ ، ع ٨ ، أبريل ١٩٢٨ ، ص ٨٠٨
- (٥٩) شيكسبير : شاعر الكون ، وانظر محمد عبد الحى ص ٢١ .
- (٦٠) شيكسبير ، صفحات ١٧٧ - ١٧٩ ، ١٨٠ - ١٨٢ - ١٨٣ ، بالترتيب
- (٦١) السابق ١٨٧ ، ١٨٨ على الترتيب
- (٦٢) سوناتا سير ويليب ميلل في Antrophet and Stelle أبيات سداسية التفاعيل hexameter . أما هوبكنز في Pied Beauty ، فالسنداسية الأفعوية rows من السوناتا تتكون من أربعة أبيات ونصف بيت . ول النيس الشكل في لغة أخرى ، حيث لا يلتزم الشعر بتقيد الأبيات الخماسية التفاعيل ، تستعنت مثل هذه التجارب الحرية الشعرية .
- (٦٣) Pau. Fussel, Jr Poetic Meter and Poetic Form (New York (١٩١٤) 1966), p. 133
- (٦٤) الشعر الباكي ، ص ٤٣٤ .
- (٦٥) السابق . ص ٥٣٥ - ٥٣٦
- (٦٦) س. موريه ، حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث ، ترجمة سعد مصلوح (القاهرة ١٩٦٩) ، ص : ٨٣
- (٦٧) Harriet Monroe, Poets and their Art, (New York, 1926)
- (٦٨) أنبرو ، مع ١ ، ع ٨ ، أبريل ١٩٣٣ ، ص ٨١٦ .
- (٦٩) R. L. Blackwood and A. R. Osborn, The Study of Poetry (١٩١٩) (Melbourne, 1922).
- (٧٠) أنبي ، مع ٢ ، أرقام ١ - ٣ ، يناير / مارس ١٩٣٧ ، ص : ٦٠
- (٧١) R. F. Brewer, Orthometry A Treatise on Art of Versification (١٩٢١) and the Technicalities of Poetry (London, 1893)
- (٧٢) المنتخب من شعر أبي شادي ، (القاهرة ١٩٢٦) ، ص : ١٠٤
- (٧٣) بلاكوود ولوردبورن ، ص : ٣٦ - ٣٧ . ويهتم أبو شادي في شرحه للإضافات المأخوذة والمعدلة في الشعر الإنجليزي في مقاله من سوناتات شيكسبير (مسرح الأدب ، ص : ١٥١) على هذا الكتاب كلية
- (٧٤) الشعر الباكي ، ص : ٥٣٥
- (٧٥) برلور ، ص ٥٦ .
- (٧٦) السابق نفسه
- (٧٧) السابق ، ص : ٥٨
- (٧٨) السابق ، ص : ٦١
- (٧٩) انظر ، على سبيل المثال ، عبد العزيز الدسوقي ، جبهة أبولو وأثرها في الشعر الحديث (القاهرة ١٩٧١) ، ص : ٥١٣ - ٥٢٣ ، كمال ثاث ، أبو شادي وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث (القاهرة ١٩٦٧) ، ص : ٣٩٥ - ٤٠٩ ، موريه ، حركات الخ
- (٨٠) ترجمة على أحمد باكثير لـ «رومي وجليات» . وقد قام بها ١٩٣٧ ، لكنها لم تنشر إلا بعد عشر سنوات (القاهرة ١٩٤٧)
- (٨١) باكثير ، ص : ١١ - ١٢ .
- (٨٢) Longfellow, pp. 202-203.
- (٨٣) مولداهما المعنى العظيم ، الرسالة ، ٢٥ يونيو ١٩٤٥ ، ص ٧٥٢ - ٧٥٤
- (٨٤) نازك الملائكة ، شهاب ورماد ط ٢ (بيروت ، ١٩٥٩) ، التقديم ص ١٨ - ٢

روميوجولييت

على المسرح المصري

رئيس عوض

تدل شواهد الأمور أن أكثر مسرحيات شكسبير المناوئة لديوعا بين النظرة المصرية في العقود الثلاثة الأولى من القرن العشرين هي «روميوجولييت» . أو «شهداء الأهرام» . وه «تمت» . وه «عطيل» (التي كانت تعرف بأونظلو تارة . وه عطاء الله . وه القائد المغربي» تارة أخرى . وه حيل الرجل» تارة ثالثة) ومن الثابت أنه بحلول عام ١٩٠٠ . كان هناك على الأقل تعريبات لمسرحية «روميوجولييت» . وهما التعريبات اللذان قام بهما نجيب حداد ونقولا رزق الله . ويستدل من الخبر الذي نشرته جريدة الأهرام بتاريخ ٢٥ مارس ١٩١٢ (ص ٣٠) أن نقولا رزق الله صاحب مجلة الروايات الحديثة . أعاد طبع تعريب هذه المسرحية بعد تنقيحه . ويدكر الخبر أن المغرب صاغ المسرحية في قالب شاعري سهل وسبع ، كما أن نبرها يجمع بين الانسجام والتشويق . وتتمدح جريدة الأهرام في هذه الطبعة التزامها بالنص الإعلبي ، وقربها منه أكثر من أي تعريب سابق . وتقول الأهرام في هذا الصدد : «ولقد منبت الأوجاق العربية فيما مضى روايات باسم هذه الرواية، إلا أن ما مثله ليس فيه من رواية روميوجولييت الحقيقية إلا الاسم ، لأنه مختلف عن أصلها كل الاختلاف . فمضى أن يقبل الممثلون والقراء بعد الآن على هذه الرواية البديعة ، ففهموا أفكار شكسبير ماثلة دون حجاب . وأقواله مسبوكة في قالب من لغة الإعراب . وهي تطلب من مجلة الروايات الحديثة عصر ومن المكاتب الشهيرة . ونعم السخنة في قروش مصرية» . ولكن الدارس لا يمكنه قبول هذا الحكم على عواهنه . خصوصا أن المغرب الذي تمتدحه جريدة الأهرام كان يعمل بها . وحتى يمكن الوصول إلى رأي سديد في هذا الشأن . لابد من مقارنة تعريب نقولا رزق الله بما سبقه من تعريب للمسرحية ، وبخاصة تعريب نجيب حداد الذي اعتمدت عليه معظم الأوجاق المصرية ، ولما تقدمتها جوق سلامة حجازي

فحشاء بالأعشى والألحان التي بضر سماعها هذا الجمهور . والنظر إلى عتقبة الشيخ سلامة في العهد ، فإنه مشغول أكثر من أي شخص آخر عن التعريف الذي أصاب «شهداء الأهرام» . وساعد على نجاح هذا التعريف أن المثلة مبدية كان كانت تلعب أمامه دور جولييت . وبذلك أرسى الشيخ سلامة تقيد عبر صحة . ظلت تلام المسرح برمتها عبر فترة غير قصيرة من الزمن

ويرأى عدي أن الشيخ سلامة حجازي ترك آثارا سلبية ونegative باعة في المسرح المصري ، وأنه أساء إليه بقدر ما أسدى إليه من خدمات . هذا آثاره السلبية ، فنقول إن سلامة حجازي نوحه من مدير الحقوق العربي إسكندر فرح ، لم يجد أية عصابة في إخراج معيروت جسيمة . يزعم أنها تحسينات . في النص للمغرب ، معيا وراء اجتذاب جمهور للمسرح مشق الطرق ،

الساكن، أى على حب الحب وشواظه، بل إنه أعمل في بعض الأحيان شهادة الحب، ومن ثم أصبح هناك نقص مصحك بين اسم المسرحية وهي (شهداء العرام) وبين مصورها البهيح أحياناً

ولعل الخبر الذي نشرته جريدة المقطم بتاريخ ٢٧ سبتمبر ١٩٠٠ يلقى شيئاً من الضوء على ما أدخله إسكندر فرح (الذي كان سلامة حجازي يعمل في جوفه قبل أن يستقل عنه، ويشي لهسه جوقاً يحمل اسمه) ومن بعده أحواء فيصر وتوفيق فرح) من تعبيرات في النص، فهو يشير إلى التحسينات التي أجراها على الفصل الخامس في المسرحية، وهو أمر تؤكد جريدة الوطن الصادرة بتاريخ ٢٧ سبتمبر ١٩٠٠ (ص: ٣) فهي تذكر أن جوق إسكندر فرح سبقه بتقديم روميو وجولييت بعد إدخال التحسينات عليها تمة للموضوع. وبحسبنا المقطع في عدده الصادر في ٢٨ سبتمبر ١٩٠٠ (ص: ٣) أن جوق سلامة حجازي مثل المسرحية ملابس جديدة أحضرها خصيصاً من باريس. ورغم أنه من المعروف أن هذا الحق لم يدرج جهداً أو مالا في إخراج المسرحيات، فليس لدى الباحث سبيل للتأكد من صحة هذا الخبر. ولكنه يمكن التأكد من أن سلامة حجازي، بتوجيه من مدير الجوق إسكندر فرح، قدم (شهداء العرام) على نحو يروق في هيون النظارة ويستويهم، وإن كان يهدف أصل المسرحية كما ألفها شكسبير.

وجدير بالذكر أن نشير في هذا المقام إلى بحث ألقاه الدكتور مصطفى بدوي في جامعة أكيسفورد (بوينه ١٩٦٤) تناول فيه اهتمام العرب بشكسبير. يقول الدكتور بدوي إن المصريين عرفوا شكسبير لأول مرة من طريق المسرح، وليس عن طريق الكلمة المكتوبة، وإن معظم الترجمات الأولى كانت من خلال اللغة الفرنسية، وعن الأخص ترجمات جان فرانسوا ديبي، أي أم ترجمة عن ترجمة. فإذا علمنا أن الترجمة الفرنسية لم تكن دقيقة، أدركنا على الفور سبباً منها من أسباب بعد الترجمة العربية عن النص الإنجليزي. ويتبع مصطفى بدوي التعديلات التي أدخلها نجيب حنا على النص الشكسبيرى لمسرحية «روميو وجولييت» فيقول إن ترجمته - وهي مزيج من الشعر والنثر - تبدأ بقصيدة حب عصماء من بحر هجيم هو البحر الطويل، وإن شئى مقومات الشعر العربي التقليدي تتجلى في هذه القصيدة التي يث فيها روميو لجولييت لواعج قلبه ولوحاته، ويشكو من طول الأنيب والسهاد، ويشبه وجه محبوبته بالقمر المضيء في دياجير العظمة. يقول روميو مخاطباً القمر الذي يشبه حبيته:

عليك سلام الله يا شبه من أهوى
وياحيذا لو كنت تسمع لي شكوى
إفد لشكا قلبي إليك غرامه
ونك ما يلقى من الوجد والبلوى

وهي تغايد احتق منها مفهوم المأساة بالمعنى الأرسططاليسى، الذى يبرر المأساة أداة لتطهير نفوس الطائفة عن طريق بث الشعقة والخوف في قلوبهم. الخوف أن يصيبهم ما أصاب النطل الأساوى من محى، والشعقة عليه لما يشعر به من عذاب مروع. وحل محل هذا المفهوم وعشة الحسد واهتراره تحت تأثير الطبل والنأى والمرار الح... في وسائل الطرب، فضلاً عن حرص المسرح المصرى - كما سوف نرى - على تمثيل الفقرات الكوميديية حسب تقديم التراجيديات. وبلغت هذا أنظارنا إلى غرابة المزاج المصرى في الثابت أن مأسى شكسبير رافقت له أكثر مما أعجبت كوميدياته، ولكنه لم يستسرها إلا بعد أن مزجها بالطرب والرقص والتثيل المفرق. ولكن إسحاقاً للحق ينبغي أن نذكر في هذا الصدد، أن كثيراً من الأغاني التي كان الشيخ سلامة يسلو بها، مرتبط ارتباطاً وثيقاً بأحداث المأسى الشكسبيرية التي يمثلها.

ومما كان الرأى في سلامة حجازي فلا مناص من الاعتراف بأن الفصل يرجع إليه فيما بلغته مسرحية «روميو وجولييت»، من دبور وانتشار الأمر الذى جعل الفرق المسرحية الأخرى - الراسخ منها والمستجد - تتلفها في همة وشعب، وتحرص على تمثيلها، حتى نقرأ في «صدى الأهرام» بتاريخ ٢٣ يناير ١٩٠٣ (ص: ٣) خبراً مفاده أن «جوق الترقى الآلى» إدارة إبراهيم أحمد الإسكندري قام بتثيلها و نياترو عدد بالإسكندرية وكان المصون الحلد يترسمون خطى الشيخ سلامة ويقلدونه، مثل انطرب حتى وهدان، الذى مثلها في مجتمع التمثيل المشرق على السبق الطروب نفسه الذى ابتدعه الشيخ حجازي. ولا يثنى هذا نكال من الأحوال أنه أول من أدخل عنصر الطرب في المسرح المصرى، ولكن الذى لا ريب فيه أنه جعل من الطرب ضرورة لا غنى عنها. وسار جوق منيرة المهدي بعده على الدرب نفسه، كما يتضح لنا من الخبر الذى أوردته جريدة مصر في ٢٦ يولييه ١٩١٨ (ص: ٢). تقول «مصر»: «مثل جوق حفصة المثلة الشهيرة الست منيرة المهدي في كازينو الكورسال رواية (شهداء العرام) الشهيرة بكثرة ألقائها، وستقوم الست منيرة المهدي المشهورة بصوتها الرخيم بالماء، وتتم بعصل مصحك بواسطة محمد أفندي باجى. حتى جورج أبيض نفسه - وهو سيد التراجيديات في مصر في أوائل القرن العشرين دون منازع - لم يسلم من أثر الشيخ سلامة حجازي فيه. فقد حرص جورج أبيض لفترة طويلة، أن يحتم تمثيل المسرحيات المأساوية بوصلة طرب أو فترة فكاهة. فضلاً عن أن معاصرى الشيخ سلامة (مثل أنى خليل القفاى الذى مثل شهداء العرام عام ١٩٠٠) لا بد أن يكونوا قد تأثروا به. ولعلنى لا أبلغ إذا قلت إن بعض آثار سلامة حجازي السلية تجاوز المسرح إلى اللغة التي يستعملها العوام في مصر حتى وقتنا الراهن. فبات اسم روميو مقروبا في أذهانهم يا حبيب الوطن محسب، فاسين أن روميو قبل كل شئ، وهو ق كل شئ، شهيد العرام. ومعنى هذا أن سلامة حجازي - كما سوف نرى بالتفصيل - استطاع أن يصرغ مسرحيه شكسبير من محتواها المأساوى، وأن يبقى خط على محتواها

وهذه اسدانة تحالف لنصر الشكسيري الذي يبدأ مشحار
يشب في طريق عام بين عائلي العاشقين المتخاصمين ؛
فصلاً عن أن الهبة تختلف في الترجمة عنها في الأصل ، فلم
يكف بحسب حداد أن يميت شهيدى الغرام روميو وجوليت ،
ولكنه أضاف إليهما الزاهب لورانس الذي كان شاهداً وأميناً
على حبهما ، وسعى ما وسعه للجمع بينهما . وترقى مصطفى بدوى
في حكمه على التعبيرات التي أجراها المترجمون الأوائل في مصر
على مسرحيات شكسبير بقوله : إنا نجد نظيراً لذلك في ترجمات
شكسبير الأولى في بلاد مختلفة مثل فرنسا وروسيا وبولندا
وألمانيا . ويقول بدوى إن المصريين لم يترجموا مسرحيات
شكسبير شعراً ، باستثناء « مكبث » و « روميو » و « جوليت » أو
« حلم ليلة صيف » لأسباب لا أشك في وجاهتها . من بينها أن
ترجمات كانت تم عادة بتكليف من المخرجين المسرحيين . ولعلنا
نذكر كيف عاب إبراهيم عبد القادر المارنى على خليل مطران أن
ترجماته لشكسبيرية تخلو من الشعر . ويرغم أن المارنى على حق
فيما يذهب إليه . فإنه يسيى أن خليل مطران كان يرحم بتكليف
من أصحاب المسارح الذين وجدوا في استعمال الشرائع سبيل
إلى اجتذاب النظارة . فضلاً عن أن العروض العرنى التقليدية
بقف حجر عثرة أمام الترجمة الشعرية ، بسبب قيود الوزن
والقافية . وقد تنبه المازنى إلى هذا فدعا - كما نعرف - إلى خلق
محر جديد يكون شبيهاً بالشعر المرسل عند الغربيين

وفي أجد نفسى عثلاً بعض الشيء مع الدكتور جندى في
سببه . لا اعتد رعاى في احوالات الأولى لنقل شكسبير إلى العربية
من مذاب وقصور ، ومن تعبير غفل في النصوص . ولن أقبل عبر أن
أسوق رأى بعض الكتاب المصريين في هذا الشأن ، حتى أنت أن
قد تبصص كان نصح هذه الحاجة ويعدى . يقول الناقد المسرحى
محرودة « مصر » بتاريخ ٢٧ يولييه ١٩٣٠ (ص ٦) عن المرحوم
سلامة حجارى ومن سار على دربه :

« كان التمثيل في مصر في ذلك العهد قاصراً تقريباً على النوع
بمافى هرب (و بر درامتيك) ، ولم يكن الدوق المصرى ليسيع
مشاهدة روية من رويات ندرام أو التراييديا الصيفة من غير أن
يتم ذبه وسنمه بعض الألفان والأناشيد . وقد تكون هذه
الألفان والأناشيد من محسنات الرواية أو مقوياتها ، ولكن مما
لاشك فيه أن ليست كل الرويات صالحة لأن تحشر فيها الألفان
حشراً . وأن العاء قد يصعب الكثير من المواقف التراجيدية
المعروفة . هذا الوله انصرى بالعاء والطرب هو المسئول عن حشر
الأغانى في كل ما قدمه سلامة حجارى وغيره من مسرحيات
والمدى هات باقد « مصر » النفسى ولم يميت مصطفى بدوى أن المسرح
انصرى تأثر تأثراً كبيراً في نشأته بالأوبرا الايطالية . ومنها كان
لدى حشر سلامة حجارى على إغناء الطرب والعاء في
تمثله منه من المؤسف أن مره مكاد يحوش مسرحية « شهداء الغرام »
تجرباً كاملاً إلى حفنة أسس وطرب . فقد كان يشرك معه في ألقاء

غيره من انصرين والطربيات ، أمثال السيدة فوجيدة العبية .
والطرب السورى بولص الصلوان ، لتقديم وصلات العناء خلال
عرض المسرحية . ومن الأعلى الشهيرة التي كان انشيع سلامة
شدو بها وهو يلعب دور روميو أعبية « أجوليت ما هب
السكور » . وكان من عادة الشيخ أن يحم عروضه مسرحية
بعاء بعض ممولوحياته وقصائده المعروفة مثل « فنى انصر »
و « إبليس والشاعر » و « وان كنت في الحبش » ، كما أنه عتاد أن
يحتسبها بتقديم بعض الفصول من مسرحية هزية كتبها أسس عصف لله
بعوان « شهداء الغرام الخولية » ، أو غيرها من الكوميديات ، مثل
مسرحية « النحل » . وكثيراً ما أعقب الشيخ سلامة تمثله بشهداء
الغرام عرض صور صحرية (سبها نوعراف) ، أو يعرف اليوسفى
الوترية وسنحطص من « اخوان مصرية » شريح ١١ بويه
١٩٠٧ (ص ٣) أن أحد الخوة لأحاب واسمه ورسلو كان
يقده أحياناً في نهاية العرض ، ألعده اندهشة فيمثل وحده روية
عاج إلى أنى عشر مثلاً . ولا بأس من أن ينق واحد من
المصور أثناء الفصول كمنه بنى فيا على حقوق انشيع سلامة
وعنه الرابع . وأعداد كان الحقوق بعمل « نصيب بين الصدارة
تتحصول على طقة شى . كما يتضح لنا من الخبر الثانى الذى
شترته حريرة « مصر » بتاريخ ٦ أبريل ١٩٠٧ (ص ٢)

تميل جوق انشيع سلامة حجارى مساء العد روية (شهداء
الغرام) الشهيرة ، ويعقبها تمثيل الفصل الخامس في القالب الخولى
(هاهاهاه) . وسيعقب هذا الرواية الخولية نوربها عانا لكل
حامل شكرة لشم عمل يانصيب على طقم شى عانا لجميع
المحاصرين ، فإلقاء قصيدة هربة عواى (افواه وافوى) . وحى
لا يعرف إذا كان (هاهاهاه) كتابه عن الطرل أم أنه اسم القالب
العكاهى المشار إليه . وكان الحقوق يستعخدم أبها مهرحاً قصير
القامة اسمه الشيخ عبدالحادى ليقنى في المحاصرين خصبة هربية
وأحياناً كان الشيخ سلامة حجارى يعرض فصلاً واحداً من
« شهداء الغرام » ، بعد أن ينهى من عرض مسرحية أخرى . كما
شبن من الخبر التالى المشور في مجلة « الإصلاح » الصادرة في ٢٩
تشرين الثانى عام ١٩١٣ (ص ٣) : « سيمثل الحقوق روية
حداد الدهر ، وهى حديثة لم تمثل بعد . ويعقبها الفصل الثالث من
رواية « روميو وجوليت » . وأصبح تقديم فصل واحد أو أكثر من
عدة مسرحيات مختلفة . تقليداً اشعه الشيخ سلامة . وقده فيه
معاصروه واللاحصون عليه

حتى جورج أبص منه تأثر بهذا التصيد . فصلاً عن أنه - كما
أسلفنا - حصص للطرب دوراً في عروضه المسرحية . فافحه بين
التنصول يقول « المؤيد » في ١٦ أبريل ١٩١٣ (ص ٦) :
« تقوم حقوق حصرة الناعة جورج أفدى أبص في هدد الله نادر
الأوبرا الخديوية بإحياء ليله كشبية نادرة محرفة حصرت اسرعين
عنداهة أفدى عكاشة ويرهان اللس بك حيث تمثل الفصل الأول
في روية (روميو وجوليت) . والفصل الرابع والخامس من روية
(لويس الخادى عشر) ، ورواية (أمشير) ورواية (طارق بن زياد) .

وتلقى الآتية أورشالو موبولوج باللغة التركية، وعبر ذلك من دواعي الأسس واسرورة. وفي بعض الأحيان كان الشيخ سلامة يقدم مسرحية مستقاة بذاتها خلال تقديمه «شهداء العرام» كما نرى الخبر الذي نشرته جريدة مصر في ١٢ ديسمبر ١٩١١ (ص: ٣): «تمثل حقوق حصرة الممثل الشهير سلامة حجازي رواء بمفرده وهي «الحقائق وشمس» في خلال الفصول. وحين اشترك أبيص وحجازي عام ١٩١٤ في تأليف جوق بعمل اسميه. عهدا إلى بعض الأطفال في مصر الحفلات لإلقاء مآظرة في قالب موبولوجات أثناء تمثيل المسرحية. وليس من شك في وجود بعض الحواش الإيجابية والبنائة في مثل هذه الممارسة المسرحية، فهي تدريب للأجيال الجديدة على الإلقاء والتثيل، أن لها حاول أن تسد شيئا من الفراغ الناجم عن عدم وجود معاهد للتثليل. ولعله من المفيد أن نذكر هذه المناسبة أنه ظهرت أكثر من محاولة فردية في سبيل ملء هذا الفراغ. من بينها إنشاء جورج أبيص مدرسة خاصة لتعليم التثيل. تقول «الأخبار» بتاريخ ٣ يونيو ١٩١٧ (ص: ١): «أنشأ حصرة الممثل البارز الأستاذ جورج أبيص مدرسة للتثليل بالقاهرة على نظام مثيلا في أوروبا، وجعلها ثلاثة أقسام: حصص أوتو بالتمثيل، والثاني بالتمثيلات وراعايات تعلم حسن الإلقاء. وثالث بالخصاء والتشجيع بالإلقاء. ويسمى بروجرامها قريبا، ثم تفتح للطلاب في ١٥ يونيو الجاري». ثم نطالع في جريدة الأخبار بتاريخ ٩ يونيو ١٩١٧ (ص: ٥) الإعلان التالي: «مدرسة التثيل العرفي بشارع الظاهر عمرة ٣٤ بالقاهرة تفتتح ١١ - ٣٥ لمؤسستها ومديرتها جورج أبيص افتتاحها في ١٥ يونيو ١٩١٧. الدروس ثلاثة أقسام: الأول خاص بالتمثيل، والثاني بالتمثيلات وراعايات تعلم حسن الإلقاء. ولكل قسم منها دروس خصوصية وعمومية. مدة الدرس الواحد ساعتان مرتين في الأسبوع، وتشجعا لطلاب هذا الفن الجميل قد جعل الأسعار رهيبة كالأتي: ٥٠ قرشا شهريا العمومي، و١٠٠ قرش الخصوصي. تقدم الطلبات من الآن إلى إدارة المدرسة». فضلا عن هذا فإن تدريب الأطفال على الظهور على خشبة المسرح ليس بالأمر العريب، فحريده الأفكار نخبنا بتاريخ ١٠ يناير ١٩١٥ (ص: ٣) تحت عنوان: «أعمال علي المراسح لا يتجاوز سن أكبرهم عن ٦ سنوات»: «في شهر أبريل الماضي تألف جوق أطفال لا يتجاوز سن أكبرهم ست سنوات. وقد أخذ هذا الجوق في تريب رواياته الجديدة ومناصرة مدهشة. وسيقدمها قريبا أمام سبب المصري وهذا الحق مؤلف من ٢٥ تمثالا ومثلة فلا عجب إذ لاقى هذا الجوق الإقبال المتصاعد عند تمثيل رواياته التي ستهش حصور»

على أية حال. يعود إلى الموضوع الأصلي الذي استطرنا عنه. فنرى به ما من شك أن إلقاء موبولوجات أثناء عرض «شهداء العرام» تمثل - بصفة خاص - بالخبر المتناوئ الذي أراد شكسبير تصويره في مسرحية. تقول جريدة القريد بتاريخ ١١ يناير ١٩١٥ (ص: ٣) بشأن إلقاء الأطفال لموبولوجات أثناء

تمثيل شهداء العرام. «تمثل حقوق أبيص وحجازي في تياترو برتانيا - روميو وجوليت - وتمثل الفصول مناظرة موبولوجات نصيا بمثل الحقوق وتمثل الأول واسمه الأولى من حقوق الأطفال الحديث يكون الحكم فيه للجمهور بالقدر الذي تقدم له جائزة ذات قيمة». ونقرأ في «المقطم» بتاريخ ٢٢ أكتوبر ١٩١٤ (ص: ٧) إعلانا عن البرنامج التثليل في مسرح الكورس دسب شارع عماد الدين يتكون من عشر فقرات. من بينها مسرحية حرية يمثلها محمد باهي. وفي ختام فقرات الحفل تمثل (شهداء العرام). الأمر الذي يدل على أن رائعة شكسبير التراجيدية لم تكن في مصر مديري الأحواق المصرية سوى مناسبة لنعاء وعبارة أو مجرد فقرة يتوسلون - إلى إمتاع الجمهور وتيسره. وحين انتج انعكاشة حقوقهم الجديد بتمثيل شهداء العرام ارتفعت عقائدهم بالنعاء، مقلدين بذلك الشيخ سلامة حجازي وأيا تحليل القدي ويدون صوت عداقه عكاشة يتنير بالرحمة، في حين أن صوت دكي عكاشة كان يقتصر إلى الخلافة. وليس أدل على دبيع (روميو وجوليت) من أن عداقه عكاشة وأخوته كانوا يقدمونها في تياترو حديثة الأريكية في الوقت نفسه الذي كان الشيخ سلامة يمثل في تياترو برتانيا (انظر المحروسة في ٢ سبتمبر ١٩١٤ ص: ٣). حتى مدة المهدية. التي كان صوتها حنة للعالمين، بدأت حينها العداية تليد في مدرسة حجازي. وفي بدء عهدنا بالنعاء لتحقت بركة تحرير محمد لتلقى بين الفصول في تياترو الشانزلييه بالفجالة قصائد ورشيد ومشاهد من روايات الشيخ سلامة حجازي.

ولكن من الإجحاف أن تلقى نعة إقحام العريب والمكاهة على التراجيديا الشكسيرية على الشيخ سلامة وحده، فهو في التحليل الأخير لم يفعل إلا استجابة لرغبات النظرة. وعبرنا أن يورد في هذا الشأن جانا من مقال نشرته «الدنيا المصورة» (عدد ٧٧) بتاريخ ٦ يولية ١٩٣٠. وتروح أهمية المقال - الذي يستند كاتبه إلى طبيب ممسك المثلث اسمه فؤاد رشيد وصفت هذه البصمة بأنه حجة في تاريخ المسرح المصري - إلى أنه يلقى صوفا على المزج المصري الذي حدد للتمثيلين بالمسرح مسارهم، الأمر الذي يدعو إلى أن نفرق في الحكم عليهم حين نراهم يقفون العناء في المآسى. وحينهم عروضهم التراجيدية بفصول مصحكة. تقول «الدنيا المصورة» (ص: ٢٢) إن الكوميديا قبل عام ١٩١٤ كانت لازمة أساسية في العروض الخاصة أو التراجيدية. ولكن بعد ١٩١٤ بدأت الكوميديا تسجل لتصبح في سبيل الأمر كبد قائم بذاته. ويضيف فؤاد رشيد أن الظروف ساعدت على استقلال الكوميديا عن العروض التراجيدية، فحو عام ١٩١٤ خلا مسرح برتانيا لمدة شهرين حتى صرحت الحكومة لحقوق أبيص وحجازي «استخدام دور الأوبرا في خلال هذه الفترة» الأمر الذي أغرى تحرير عيد سكورس فرقة كوميدية تتألف من حسين رياض واستاد دوسي وحسي فايز. ولأنشاء هذه الفرقة - كما يذهب إلى ذلك فؤاد رشيد - أصبح الكوميدي في مصر كداس مسس. ولكن هذه النسخة من لشت أن انهارت. فاصغر مؤلف عريب عبد بن الانصام

إلى فرقة عكاشة التي أولت التمثيل الكوميدي والموهبة منها ما كبيرا ، وأفردت له عروضاً خاصة . تقول « الدنيا للصورة » في هذا شأن به فل ١٩١٤ تقريباً « لم يكن للكوميدي وجود حقيقي في مسرحنا ، وكان ما في الأمر وضع روايات كانت تعرض في فرقة المرحوم الشيخ سلامة حجازي . وكان أهمها (أبو الحسن المجهل) و (الشيخ متلوف) و (البحيل) . أما عند ذلك فقد كانت الروايات تعتمد على العصر العثماني الذي كان يصطف به هيد الإنشاد المرحوم الشيخ سلامة . على أن كثيراً من هذه الروايات كانت تحوي في ثناياها دوراً أو اثنين تمتزج بها الدعابة ويختلط فيها روح الفكاهة . وكان أشهر من تستند إليه مثل هذه الأدوار الممثل حبيب لروح المرحوم محمود حبيب ، ثم يليه الأستاذ عمر وصفي . ولا كانت أغلبية هذه الروايات تنهى بهرجاء ، فقد اعتاد الجمهور أن يذهب بفصل مضحك في النهاية . وطالما شاهدنا في رقع الإعلان عن حفلات التمثيل تلك الجملة الماثورة (وتختتم الرواية بفصل مضحك من أمير المصحكين محمد ناجي) . ولم يكن الشيخ سلامة يلجأ إلى هذه الوسيلة في الغالب إلا في المواسم والأعياد، وفي الرحلات التي كان يقوم بها في ريف مصر وصعيداها . ومن البوادر التي يصح ذكرها بهذه المناسبة ، أن الأستاذ أبيص عندما ألف فرقة العربية الأولى من ضاحل الممثلين ، ونحوه في الأرباب يعرض رواياتها الشائقة (لويس الحادي عشر ووديب الملك وعطيل وغيرها) . تقول (إلى الرقيق عقب إسبال السائر الأخير لم يكونوا ليغادروا المكان معتقدين أن كل رواية لابد أن تختتم بفصل مضحك ، وأن هذا الفصل من لينة الرواية ولو رمها الأصلية ويدونه لا يكون لها شأن يذكر بالطبع لم يكن في المقدور التزول على هذه الرغبة فكان الجمهور يظل جاثماً في أماكنه ، مصفقاً ومهللاً (له فصل - له فصل) . وبعد ذلك وصفت عدة روايات من نوع (الفارس) ، كان منها أن قلت رواية شكسبير (روميو وجوليت) رأساً على عقب ، واستخرجت منها فكاهة حقيقية سميت (روميو وجوليت المزيلة) . وكان الدور المهم فيها للمرحوم محمود حبيب . وفي ذلك العهد نفسه ظهر الممثل جورج دخول في دور (كامل الأصل) ، فكان يمثل حصولاً مضحكة دون أن يعتمد فيها على نص محرو ، فلم يكن إنداك حاجة إلى ملقح يعبه على التذكير ، بل كانت ذاكرته هي العملة التي يستعين بها على حصوله المضحكة والسهرات الخاصة ، فقد كان يذهب أحمد الحار ، ومارال إلى اليوم حياً يرق ، وهو قد ير على تقليد أصوات الطيور والحيوانات المختلفة ، كما أنه عازف ماهر في موسيقى القرب . وكان أهم حصوله للمضحكة ذلك الفصل المشهور إلى اليوم ، والمسمى (سعد الدين باشا مدير الغريه) »

لقد شهد للمسرح المصري في مطلع القرن العشرين ممارسات محببة أشد ما تكون مدعاة للدهشة والاستغراب ، لعل أهمها إقدام الشيخ سلامة على تحويل نهاية شهداء العرام المضحكة إلى نهاية سعيدة ، رف فيها هذا للطرب الكبير جوليت إلى روميوم ثم نعى في حمل رافعي . تقول جريدة الوطن بتاريخ ١٠ نوفمبر

١٩١٥ (ص : ٣) في هذا الشأن . يمثل جوق أبيص وحجازي شهداء العرام بشكل جديد ، يمثل أهم أدوارها حصرة لأستاذ الشيخ سلامة حجازي ، وتظهر في الفصل الرابع حفلة راف حوليت موقفة نعيها على الآلات والطرب برئاسة الأستاذ سامي أفندي شوا وعرفته . تتربل عظيم في أعالي التذاكر (لوح حريري ٤٠ قرشا - لوح رحالي ٣٠ قرشا . وأسعار الكراسي ٨ ، ٦ ، ٢ . أعلى التيانزوه . ولعلنا نلاحظ في هذا الحفل تخصص ألواح للحرير . وكانت هذه الألواح معطاة حتى لا تعد إلى عيون العصريين من الرجال . ونقرأ في المقطع بتاريخ ٢ مايو ١٩٠٧ (ص : ٣) نموذجاً للإعلان متكرر عن تخصيص جوق سلامة حجازي بأيا خصوصاً لدخول العائلات : « لتعبد لتحمص حطب دار التمثيل » . وأجانباً كان الحوق يخصص حفلات لساء فقط ، كما هو واضح من الإعلان الذي نشرته جريدة الأفكار بتاريخ ١٨ أكتوبر ١٩١٤ (ص : ٣) : « للسيدات في الساعة ٥ بعد الظهر إلى الساعة ٨ مساء تقام حفلة خصوصية لا بدعها أحد من الرجال قط . ومن الساعة التاسعة مساء دخول عمومي للرجال والسيدات » . ويسمى أن نذكر هنا بصدد تحويل الشيخ سلامة حجازي مأساة (شهداء العرام) إلى حكاية ذات نهاية سعيدة ، تاريخ الأدب الإنجليزي نفسه شهد تجربة مماثلة قام بها ماحوم تيت في القرن الثامن عشر . فقد أجرى تيت تعديلات جذرية في مأساة الملك لير ، ثم أتهاها نهاية سعيدة . بأن زوج كورديليا من إدجار . وراق هذا التغيير عين ناقد كلاسيكي ذائع الصيت هو الدكتور صامويل جونس . وبالرغم من اختلاف الظروف والأسباب التي دعت كلا من ماحوم تيت وسلامة حجازي إلى تبدل نهاية المأساة ، فإنها كانا دون ريب يشتركان في الرغبة في استنصاء عامة النظارة التي تحب أن ترى على خشبة المسرح الشر يعاقب والخير يثاب .

ومن الممارسات العربية في المسرح المصري أن تقوم النساء بتمثيل أدوار الرجال . لقد كان محطراً على النساء في العصر الإليزابيثي الذي ألف فيه شكسبير مسرحياته الظهور عن خشبة المسرح الإنجليزي . ومن ثم كان يعهد إلى الصبية والفتيات بتمثيل أدوارهن . ولكننا هنا في مصر نشهد العكس ، فمرى النساء يلعبن أدوار الرجال . فهل يستطيع المرء - استناداً إلى هذه الممارسة - أن يخلص إلى أن المصنع المصري في مطلع القرن العشرين كان أقل في محافظته من المصنع الإنجليزي في القرن السادس عشر ؟ ليست أخرى ، فالوصول إلى مثل هذا الحكم يحتاج إلى دراسة اجتماعية مقارنة ليس هنا محالها . تقول صحيفة الوطن بتاريخ ١٩ يوليو ١٩١٧ (ص : ٣) : « يسرنا أن يعود إخوان فرح إلى التمثيل ، فقد عزم حصرة توفيق أفندي فرح شقيق المرحوم إسكندر فرح على تقديم بعض الروايات الممتازة أثناء ليالي عيد القطر في تيارر الساترليريه . وأول رواياتهم (شهداء العرام) وتقوم «أنيسة بدور «روميوم» . وليس هذا بالأمر العريب ، فقد كانت كل من منيرة المهدي وفاطمة رشدي تلعبان أدوار الرجال . تقول صحيفة البصير في ٥

نكتور ١٩١٦ (ص ٥٠) «يجي جوق السيد ميره المهدي
لينين من يابل عيد الأصحى في مسرح الحرام» الله الأول
مساء يوم الانبى (٩ أكتوبر) وتمثل فيها رواية عائدة الشهيرة «تومر
تشنيل وداميس نطل الرواية السيدة ميرة المهدي» وتشد ما فيها من
القصائد النديعة. وأنبلة الثانية (١٠ منه) وتمثل فيها رواية هملت،
ويقوم بأهم الأدوار عبد العزيز أفندي مدير الحق. وهوق ذلك
فون السيدة ميرة سنطرب الجمهور على تحت آلات مؤلف من أربع
توسيفير بأدوار جديدة. يقول شحاته عيد في جريدة الوصر
بتاريخ ٢٣ يولي ١٩١٨ (ص : ١) في هذا الصدد : «أما فرقة
المهدي طمها مارالت تمثل رواياتها الأبدية التداول ، ولا أدري أية
نرعة تدفعها إلى ذلك وهي نجد في الجمهور إعراضا واشمترارا»
ويزجي شحاته عيد النصيحة للسيدة المهدي بأن تفلح عن تشيل
دوار الرجال ، فهي محبوبة مطربة وممثلة . ويمكنها بمجسبي السهولة
أن نجد في أدوار النساء الكثيرة الدور الذي يناسبها . أما إذا كانت
مصرة على الاستمرار في تمثيل أدوار الرجال فحليق بها أن تمثل
دور صبي يتراوح عمره بين الثانية والرابعة عشرة.»

والرأى عندى أن أكثر الممارسات هراية في تمثيل المسرح
المصرى أن يتأوب ممثلان معروفان تمثيل شهداء العرام «ميطهر
لشيخ سلامة في بعض فصولها ويؤدى عبدالله عكاشة فصولها
الأخرى . كما تبين من الخبر الذى نشرته جريدة «الشرق» بتاريخ ١٠
أكتوبر ١٩١٢ (ص : ٣) : «تمثل الجوق العرق مساء اليوم
رواية شهداء العرام الشهيرة . وسيقوم بأدوارها «ميرة الممثل
الشهير عبدالله أفندي عكاشة . ويقوم بدور روميو في الفصل
الثالث حصرة المطرب البار عمدة التمثيل الشيخ سلامة
حجارى ، ويلبها فصل مصحك» . وتقول جريدة مصر في هذا
لشأن بتاريخ ١٩ نوفمبر ١٩١٢ (ص : ٣) : «تمثل رواية
(شهداء العرام) وما فيها من أنواع الطرب ورخم الألمان . ويقدم
ثلاثة فصول فيها حصرة الأستاذ المطرب البار عمدة التمثيل
الشيخ سلامة حجارى ، والفصين المقيمين لحصرة الممثل الشهير
عبدالله أفندي عكاشة»

وبالرغم من كل ما تقدم من مليات شابت العمل المسرحى
المصرى في بداياته فقد أشرقت فيه بعض الإجابات العظيمة
الشرقة . لقد قيل عن الشيخ سلامة في حياته إنه وقف حجر عزة
في سيل رقى التمثيل في مصر . لأنه جعل من الطرب تقليدا
مسرحيا لم يستطع اندين جاءوا من بعده أن يتحفظوا منه . ومن
النواصب أن أنه في المسرح لم يتنه بوفاته «مضى بطالع في صحبة
«لشهر» بتاريخ ١١ أغسطس ١٩١٨ (ص : ١) أنه بعد وفاته
عام ١٩١٧ أصبح «كل صاحب فرقة تمثيلية يحاول الاستعاضة عن
ذلك الشيخ بسات وصيبي مشلون بعض فصائده ، ويعون شيئا
بم وضع من الأخان ، فأثت عملهم هذا أن صوت الشيخ كان
القوة للوطنية التى جذبت الجمهور إلى مسارح التمثيل» . ونقرأ
تأكيدا لهذا المعنى في مقال كتبه محمد تيمور في «المنيرة» بتاريخ ٢٨
أغسطس ١٩١٨ (ص : ١) يذهب فيه إلى أن الشيخ سلامة قد

لا يكون أضاف إلى من التمثيل شيك يذكر . إلا أنه استطاع أن
يقرب المسرح من قلوب الناس ، وأن يستميلهم إليه بفصل عائق
عنايته بالمناظر والملابس المسرحية . وأضاعه يبدخ عليها ، وفصل
قدرته على الموازنة بين الخانة وبين مواقف المسرحية . يقول محمد
تيمور في هذا الصدد : «أبسى القارئ الكريم الماطر المثقة
المدهشة التى كان يقدمها لنا الشيخ في رويات «هملت» و«شهداء
العرام» و«نيلك» و«صحبته العودية» وه سحة رسائل ، وغيرها من
الروايات الشهيرة . وانتسج كما نعلم في تشيل في مدرسه أو
عن أستاذ قادر» وكه نعلم في مدرسة «سحارب» وهو من كبار م
يفعل لتحسين إلقاءه ولكنه وصل أخيرا لإيجاد كثير من الأدوار
التي لم يره فيها ممثل «كندور هملت» ... أما طريقة إنشاده فكانت
تختلف عن طريقة المعين «وكانت ألقاه توافق الموقف المسرحية
إذا نحن لنا للجحيم سمعت منه عريف الحس ، وإذا نحن لنا
عرابا سمعت منه أريج الحب ، وإذا نحن لنا دنيا دحت في
نصك الهية والحلال» .

ومن الصفحات المصيبة في المسرح المصرى أن نراه يتحول
أحيانا من مجلس أسس وطرب إلى منتدى أدبى رقى ، فيه أروع
الشعر وأعده ، مثل تلك الحفلة التى وصفتها صحيفة المؤيد
بتاريخ ٤ مارس ١٩١٣ بقولها (ص : ٦) : «شهداء العرام في
تاترو عباس بشارع جلال . يقام في مساء الخميس (بنة الجمعة
٦ مارس) الاحتفال السوى ، يقدم جوق الشيخ سلامة روية
«شهداء العرام» (روميو وجوليت) وهى في مقدمة الروايات التى
ينتمى محبو الطرب والتمثيل رؤيتها ، ويقوم بأهم أدوارها حصرة
الممثل البار والمطرب الشهير الشيخ سلامة حجارى ، ويقدم
وصاتين طرب حصرة بلبل مصر الوحيد إبراهيم أفندي شقيق على
تحت الحامع أعظم مشاهير من الموسيقى والطرب ، خصوصا حصرة
سامى أفندي شواء ويلقى خطابا في من التمثيل حصرة سيد أفندي
على ، وتلقى قصيدة لسعادة شوق بك وقصيدة لسعادة حافظ بك
إبراهيم ، وقصيدة لحصرة خليل أفندي مطران ، وفصل رقص
جميل . وتتم الليلة برواية هزلية جديدة . وأيا كانت القيمة الفنية
للمسرح سلامة حجارى العالى فلا مناص من الاعتراف بفصل
ريادته ، وأنه - رحمه الله - كان ينعت بأظافره في الصخر من
أجل أن يتبوا المسرح المصرى مكانا عاليا بين الفنون» .

ومن النقاط المصيبة كذلك الدور الرابع الذى لعه هذا
المسرح في إذكاء روح التألف والالتحام في صفوف الأمة من
مسلمين ومسيحيين . فعلى سبيل المثال نخبرنا جريدة «البصير»
بتاريخ ١٥ مارس ١٩٠٠ (ص : ٢) أن جوق سلامة حجارى
قدم شهداء العرام في طعنا لصالح الجمعية الخيرية
الكاثوليكية . ولكن استعداد كثير من الفرق المسرحية لإحياء
الحفلات الخيرية لا ينفى أنه ينسبنا أن بعض المشين كانوا
يقومون بأعمال نص على الجمهور تحت ستار جمع ادب للأعمال
الخيرية «كما يتصح لنا من خبر نشرته جريدة البصير بتاريخ ٨

ديسمبر ١٩١٥ (ص : ٢) . وبرغم هذا فإذا أمعنا النظر في الخبر التالي عن مسيرة المهديّة ، وجدناه مثلاً رائعاً من التسامح الديني ورحمة الألق . وفرض أن مسيرة المهديّة كانت تهدف إلى المدعاية عن نفسها ، فإن الخبر في حد ذاته دليل ناصح على محصر أسلافنا . فنقول صحيفة «البصير» في ١٥ يناير ١٩١٦ (ص : ٢) عن استعداد مسيرة المهديّة لإقامة المحلّات الخيرية لصالح كل الطوائف والمعتقدات : «وقد حركت عبرتها اليوم عاطفة إنسانية في هذه الضائقة الشديدة ، فأرادت أن يكون لها باع طويل في إعانة المكويين بالعقر، صرعت بلبالي تمثيلية لبعض جمعيات الإسعاف ، وثبة لجمعية الروم الأرثوذكسين ، وثالثة لجمعية التواضع الإسلامية ، وكنت لنا نقول إنها مستعدة لتحدو هذا العدو الجليل مع كل جمعية خيرية على اختلاف الأديان والمحلّ بشرط أن تحاربها الجمعية قبل تحديد ميعاد بعشرة أيام ، والمخبرة معها رأساً بمنزل زوجها الفاضل محمود بك جبر بالصلا مرة ١٠٨ في مصر الجديدة .. وفي هذه الليلة مثل للإسكندرانيين في مسرح الحمراء رواية أنس الجليس وفصلاً من رواية «شهداء الغرام» . فضلاً عن هذا كانت الأجناس المختلفة تحب لجدة المحتاجين والمعوزين من الممثلين والأدباء . بل إن جود هذه الأجناس كثيراً ما تجاوز حدود مصر إلى بلاد بعيدة، بعضها عربى وبعضها الآخر أجنبي . فحس نقرا مثلاً في صحيفة «المؤيد» الصادرة في ١٤ أبريل ١٩١٢ (ص : ٦) عن اشتراك عبدالله حكاشة مع سلامة حجازي في تمثيل شهداء الغرام لصالح المجاهدين ضد الطليان في طرابلس ، وأخيراً فنقول إن من النقاط المضيئة في بدايات المسرح المصري أن انفتاحه على الغرب كان في الأساس انفتاحاً حصارياً ، فقد كانت الفرق الإيطالية والفرنسية بوجه خاص تعد إلى مصر في كل عام لتقديم عروضها على مسرح الأوبرا

التديوية ، ويعطينا الخبر المنشور في الأهرام بتاريخ ٢١ يونيو ١٩٠٣ (ص : ٢) مجرد نموذج لنشاط الفرق الأجنبية في مصر في مطلع هذا القرن ، ومما حده أن جوقاً إيطاليا حصر إليها ليقدّم ست عشرة مسرحية باللغة الفرنسية في الأوبرا التديوية ، من بينها مسرحيتا «روميرو وجوليت» و«هملت» . وفي العقد الثالث من القرن الحالي انتهت اجتاحتها لخطر التنافس الثقافي الإيطالي الذي يتهددها ، الأمر الذي جعلها تشعر بالرخصا عن زيارة فرقة أتتكتز للأراضي المصرية عام ١٩٢٧ . ويلقى الخبر التالي الضوء على تنافس اجتاحتها وإيطاليا في هذا الشأن . فنقول الأهرام بتاريخ ٢٠ ديسمبر ١٩٢٧ : «لندن في ١٩ ديسمبر - لمراسل الأهرام الخاص - نشرت جريدة (المورنن بوست) اليوم مقالا لمكاتبها قال فيه هايلي : «من دواعي الأسف الشديد أن ليس في اجتاحتها جمعية مركزية ترسل أحسن الروايات الإنجليزية تمثيلها في الجهات المتطرفة من الإمبراطورية البريطانية . وقد دلت التجربة الأخيرة التي جربها المستر أتتكتز في مصر على أن البلدان التي جنت فائدة من العدل والإدارة والتعليم البريطاني تحتاج أيضا إلى ترقية الثقافة . ولا ريب أن كل جمعية مشهورة بحس السمعة من الجمعيات التمثيلية تأتي بفائدة ثمينة ، وتساعد على إعلاء السمعة البريطانية إزاء المساعي التي تبذل لعرض الثقافة الإيطالية على مصر . ويبدل السيرور عرسوليني المال لإعانة الجوقات الإيطالية التي تمثل رواياتها في دار الأوبرا الملكية بالقاهرة ، حتى أخذ المصريون يولون وجوههم شطر إيطالي لرؤية كل شيء في جليل» . ومما اختلفنا حول مدى فائدة مثل هذه العروض الأجنبية للجمهور المصري ، فإنها دليل على الصحة والعالية الحصارية . صحيح أن الأوبرا التديوية كانت تجسيدا للنموذج الأجنبي والامتيازات الطبقية، ولكنها كانت من المدى البعيد أحد مصادر الإشعاع الثقافي في بلادنا .



تتناول المجلة في أعدادها القادمة
الموضوعات والقضايا التالية :

* النقد والعلوم الانسانية .

* تراثنا الشعري .

* عباس العقاد .

* الأسلوبية .

* تراثنا النقدي .

* الأدب والفنون .

وتدعو المجلة الباحثين في الوطن العربي
والمهتمين بالدراسات العربية إلى الاسهام
والمشاركة بالكتابة .

جريمة قتل بين إليوت وعبد الصبور

عبد الحميد إبراهيم

أولاً: إليوت

حياته :

ولد إليوت سنة ١٨٨٨ . بولاية بوسطن . وهو سليل أسرة هاجرت إلى أمريكا . وتخرجت بثقاليتها الدينية . ولقد رتبها على الأعمال الإدارية . قضى ثمانية عشر عاماً يدرس بجامعة واشنطن . ثم التحق سنة ١٩٠٦ بجامعة هارفارد . فأخذ يعمل بمعد حتى استطاع أن يحصل على اللبساس في ثلاث سنوات . ثم حصل على الماجستير في السنة الرابعة . وبعد أن التحق بالسوربون لمدة عام . عاد إلى جامعة هارفارد . حيث أخذ يعد لنيل درجة الدكتوراه في الفلسفة . ذهب إلى ألمانيا قبل الحرب كأستاذ زائر . وفي السنة نفسها التحق بجامعة أكسفورد لكي يدرس الفلسفة . تزوج سنة ١٩١٥ من سيدة لندنية . وأخذ يكتب حيث من الدروس الخصوصية بمدارس لندن . ثم التحق بالعمل بأحد البنوك . عمل مساعد رئيس تحرير مجلة Egoist في الفترة من سنة ١٩١٧ إلى سنة ١٩١٩ . أصدر سنة ١٩٢٢ قصيدته الطويلة الأرض الخراب The Waste Land والمكونة من ١٣٤ بيتاً . وهي تتحدث عن استياء جيل ما بعد الحرب وعقم الحضارة المعاصرة . يعتبرها بعض النقاد المحافظين أمثال Megroz . أكاديمية القرن . ولا يتفق آخرون - أمثال H N Tomlinson مع بعض اتجاهاتها ولكنها على الرغم من كل ذلك تعتبر حجر الزاوية في الأدب العالمي . وترجمت إلى معظم اللغات الحية . أسس سنة ١٩٢٢ مجلته «الميران» The Criterion التي ظلت تسعة عشر عاماً وهي تمارس تأثيراً واسعاً على الأدب العالمي . ولأن المجلة لم تحقق دعلاً يكفي لصدورها . فقد عمل محرراً أدبياً لمؤسسة Faber and Faber . أصبح سنة ١٩٢٧ مواطناً إنجليزياً . أخذ يبحث عن طريق جديد بعد قصيدته «الأرض الخراب» . وأخيراً وجدته ولخصه في العبارة الآتية «كاتوليكي في العقيدة . محافظ (كلاسيكي) في الأدب . ملكي في السياسة» . وأخذت أعماله الأدبية بعد ذلك تعكس انتهاء الكنيسة الإنجليزية . وأول عمل مسرحي له صدر سنة ١٩٣٥ . وهو «جرعة قتل في الكاتدرائية» Murder in the Cathedral . وتوالت مسرحياته بعد ذلك . وحتى وفاته سنة ١٩٦٥ كتب خمس مسرحيات هي «جرعة قتل في الكاتدرائية» . «التام شمل العائلة» ١٩٣٩ م The Family Reunion «حفلة كوكتيل» ١٩٥٠ م The Cocktail Party «كاتب الأسرار» The Confidential Clerk «السياسي العجوز» ١٩٥٨ م The Elder Statesman .

توماس بيكيت :

وبهذا هنا مسرحيته «جرمة قتل في الكاتدرائية» ولأها موضوع المقارنة مع مسرحية صلاح عبد الصبور: «مأساة اخلاج»

وتدور مسرحية إليوت حول شخصية «توماس بيكيت» Thomas Becket ، التي ينبغي أن تعرف شيئا عن تاريخ حياته

ولد بيكيت سنة ١١١٨ ، ودرس التعاليم الدينية في مدارس لندن وباريس ، فقد كان والده فرنسي المولد . ودرس أيضا التشريع ، والقوانين المدنية في إيطاليا وفرنسا ، ولعب سنة ١١٥٢ م دور مهالكي بمع الملك «ستيفن» من أن يتزوج ابنة . وقد رفعه هذا في عين هنري ، الذي أصبح سنة ١١٥٤ م هنري الثاني ، فبنيته كبير مستشاريه (رئيس الوزراء) ومعلما لابنه «الأمير هنري» . وقد لعب دوره البارز في البلاط ، واكتسب ثقة الجميع ، ودار باريس سنة ١١٥٨ ليطلب دور الوساطة في تزويج الأمير هنري من ابنة «لويس» السابع ملك فرنسا . وقد نجحت وساطته وعاد بالأميرة معه . واشترك مع الملك هنري في حملة لتأديب «التولوز» ، وقاد فرقة من الفرسان ، وانتصر في مباراة فردية على فارس فرنسي مشهور ، وعين سنة ١١٦٣ م كبير أساقفة كاتدرائية «كانتربري» ، وكان هذا بداية مرحلة جديدة ، فقد استل لنفسه قانونا صارما ، وأصبح بيكيت ، الذي كان يحيا حياة البلاط والترف ، جادا . وبدأت الخلافات بينه وبين هنري تزداد وتعمكس الصراع بين سلطة الكنيسة والسلطة الدنيوية . وقد عارض الملك سنة ١١٦٣ ، بخصوص عرس لصرائب . وتعتبر هذه المعارضة الأولى من نوعها في تاريخ إنجلترا . وحين اشتدت الأزمة بينهما ، اضطر سنة ١١٦٤ م للهروب إلى الخارج ، وظل في المنفى حتى عاد إلى منصبه سنة ١١٧٠ ، بعد أن نجحت مفاوضات الصلح بينه وبين الملك . ولكن الخلافات عادت من جديد ، وبلغت ذروتها في موضوع الأساقفة ، الذين عزلهم البابا من مناصبهم لأنهم اشتركوا في عملية تزويج الأمير هنري ، كخليفة على العرش . فقد طلب الملك من بيكيت أن يعيدهم ولكن بيكيت احتج بأن هذا من سلطة البابا وليس من سلطته . وصاق الملك به ، ويقال إنه تقوه برعته في الخلاص منه ، والتخط مجموعة من المراسل هذه الرعة ، وتوجهوا إلى بيكيت في الكاتدرائية . وطالبوا منه أن يذعن لأوامر الملك ، وأن يعيد الأساقفة المعزولين ، فرفض من جديد ، مهدده بالقتل ، ولكنه قال إنه يقدم نفسه فداء لحقوق الكنيسة ، وحذرهم من اللعنة التي ستحل عليهم ، إن هم أصابوا أحدا من شعبه بسوء . وأخيرا قتلوه داخل حرمه سنة ١١٧٠ م ، وهو يؤدي صلاة المساء ، وأصبحت بقعة مزارا يؤمه الحجاج من كل مكان .

جرمة قتل

وقد اتعد إليوت هذه الأحداث التاريخية ، لكي يقيم مسرحيته ثمانية أعياد كانتربري السبوية ، وكانت لمسرحية من صلين تتخللها موعظة دينية . يبدأ الفصل الأول للمجموعة (الكورس) يتشون بالمأساة التي ستقع . ثم يدخل بيكيت الكاتدرائية متصرا ، وبدأ تعرضه للإعواء ممثلا للشياطين الأربعة : الأول يمثل حياة الدعة والرفاهية التي كان يحياها في البلاط ، والثاني يمثل القوة ، والثالث يمثل المتعة المباشرة ، أما الرابع فهو يمثل الرغبة في الاستشهاد والبحث عن الحدود وكان واضحا أن بيكيت قد طرد الشياطين الثلاثة . أما الرابع والأخير فقد كان أخطرهم . ولا يتبين موقف بيكيت إلا في هل انتصر عليه أو استجاب له ؟

أما الموعظة الدينية فهي تتحدث عن المعنى المسيحي وراء الاحتفالات بموت المسيح وبعثه في وقت واحد . وتستعرض شهداء الكاتدرائية ، وتؤم إلى أن شهيدا آخر ربما يأتي في الطريق

أما الفصل الثاني ، فيتم فيه احتيال بيكيت . بعد حوار بينه وبين مرسان الملك . يصمم فيه بيكيت على أن يقدم نفسه شهيدا من شهداء كانتربري

التعليق :

وهذه المسرحية لا تعتبر من مسرحيات الشخصيات ، على الرغم من أن بطلها هو بيكيت ، فإنها لا تعنى بتحديد ملامح البطل ، ولا بتحليل نفسيته ودوافعه . كما هو الحال مع هاملت مثلا ، ولكنها تركز على «المكرة» التي اعتنقها البطل ، والتي هي وراء بواعثه .

والموضوع هنا ذو مستويات . فقد يكون - ظاهريا - على الأقل - الصراع بين هنري وبيكيت ، وقد يكون الصراع بين السلطة الدينية والسلطة الزمنية ، الذي بلغ أشده في العصور الوسطى ، وقد يكون هذا الصراع رمزا لصراع أشد . بين نفوة العاشقة والمعتقد الديني . ولكن كل هذا قد يكون خلفية لفكرة الاستشهاد التي سيطرت على توماس

والبطل هنا ليس بيكيت فقط كما يجيل إلينا ، فإن المجموعة تلعب دورا لا يقل عن دوره ، وهي تصاحب الأحداث ، وتسا بالمأساة ، وتتحدث عن القدر .

ولعل البطل الرئيسي في هذه المسرحية هو القدر . وقد اعترف إليوت نفسه في أكثر من مناسبة ، أن هذه المسرحية ينقصها ما هو معروف في المسرحيات التقليدية من التسلسل المنطقي للأحداث ، نتيجة للبناء المعروف الذي يعتمد على الدافع - الفعل - النتيجة motive - act - result وأن المسرحية

والإنسان ، ليس في القرن الحادى عشر محسب ، بل في القرن العشرين أيضا . وهذا ما شكل نظرتة نحو حياة ييكيت وموته . إن مسحة من الهواء الواهن تتحرك بين الأعمدة العتيقة فتحى الأشكال الإنسانية ، وكذلك تبدو المسرحية فائرة وشعاع ، ومن النادر أن نجد عملا فيا كهذا ، يعبر شكله عن مصمومه إن المسرحية نفسها من فصلين تحللها الموعظة الدينية ، تماما كالكاتدرائية ، التى آسست على ثلاثة مستويات ، وللمسرحية مثل ما للكاتدرائية من وصوصوح في تصميم ، ومن العقد المتشابهة . ومن الشكل المتماثل : وقبل كل شئ من « الخمسة » التى تفرغ عن قلبك ، حين تدخل من باب « الكاتدرائية » العربى والعظيم ، وحين تنظر إلى الأقواس المرتفعة في قاعة المصلين ، وحين تنظر إلى أماكن الحوقة « الكسورس » حيث تراقص الشموع أمام الهيكل المرتفع .

وقد أكد الناقد «كارول . هـ . سميت»^(٣) هذا الشكل الأصل ، الذى يراه امتدادا ونظيرا لأفكار مسرحية قديمة ، تدور حول الشعائر الدينية ، وتتحد من صلب المسيح وبعثه موضوعا لها . ويبدو هذا واضحا من التناظر الشديد ، بين كتحصين الشهيد والمسيح باعتبار أن كلا منهما يمثل الضحية التى تقدم نفسها حللا للبشرية . ويأخذ في شرح ذلك التناظر ، راجعا إلى موعظة ييكيت ، التى تتحلل الفصلين ، والى يقارن فيها بين نفسه وبين شخصية المسيح . ثم إن دخول المديبة يشبه دخول المسيح ، وكذلك شيطانه يشبه شيطان المسيح .

ومعظم النقاد يتفقون على الفكرة العامة للمسرحية ، وهى فكرة الاستشهاد بالمسيح القديم . ولكن الناقد «ماكروى»^(٤) له رأى آخر يقدمه من خلال تفسيره للشيطان الرابع ، يقول «لماذا قال الشيطان الرابع لتوماس «أنت تعرف ولا تعرف ما الفعل وما المعاناة» . يبدو أن النقاد يميلون إلى أن هذا التعبير إنما هو سخرية من توماس . إنه يرد عليه جملة كى قال جونز ، أو بصيغته ترد ضده ، كما قال بنفيل كوجيل (وكان ييكيت قد قال تلك الجملة عن الحوقة) : «هم يميلون إلى أن هذه العبارة من باب النقد اللاذع فالشيطان يريد أن يبين لتوماس أن الفعل التزيه شئ مستحيل . وأنه هو طاقة الروح البشرى ، حتى الشهادة نفسها لا تخلص من المصلحة الحاتية . ولكن هذا التعبير يبدو متسما ، وربما كان من مستحيل على الممثل أن ينقل هذا المعنى ، فالإيفاع يعنى والخطة طويلة ، لا تتناسب وهذا التعبير . إن القراءة الواعية تكشف عكس هذا المعنى ، وتثبت أن تكرار هذه الجملة رى يلخص مجرى كلام الشيطان الرابع ، فهو لا يسخر بل يعلم . ولا يهرا بل يشجع ، تماما كما كان توماس يشجع عماتر كاتريرى ، حين خاطبهم بهذه الجملة . حقا إن في هذه الجملة مسرحية ، ولكنها مسرحية من نوع آخر : إنها ليست مسرحية

كدها معلقة بيد الله . وهذا ما يفسره قول ييكيت نفسه في المسرحية

وماهى إلا هنية ، حتى يخلق الصقر الخالع ويرفرق ، ثم ينقض ، منتزا فرصته . وسوف تكون النهاية هنية ، مباغتة ، وكأنها منحة الإله .

ويسمى ألا نقرأ هذه المسرحية ، كما نقرأ المسرحيات التقليدية ، وألا نسجد فيها هبوطا في الحدث وعدم ترابط للأفعال . وسجد أن الشخصيات غير مبررة بدرجة كافية وقد اقتنع بعض النقاد بهذه القراءة الظاهرية وحشد للمسرحية الكثير من أمثال هذه العيوب . ولكن يعنى أن نقرأها من زاوية أن شكلها يتطابق مع موضوعها . وهنا يظهر تفرد إليوت ، فقد جعل المسرحية تبدو صورة للقدر ، وحشد لذلك كل طاقاته وفسفته وقراءاته . وقد أفاد من الكورس الإغريق ، الذى يرمز إلى حتمية القدر ، وأفاد من شكل المسرحيات الدينية المعروفة في العصور الوسطى ، وأفاد من التراجيديا الإغريقية ، وبنوع خاص أعمال أسحبولوس ، وأضاف إلى كل ذلك من عقائده وفنه ، ما جعل فيها الشكل يتلاحم مع المضمون ، فيجسدان معا صورة القدر .

نقد ذكر إليوت في حديث إذاعي له ، وهو أعلق على روايات «تشارلز ولهم» ، أن في حياة كل منا لحظات روحية لا يستطيع أن يعبر عنها بالكلمات . وقد مثل هذا كأنه يتحدث في رابعته Four Quartets بالبحث عن إلهم روحى ، أجاب بأنه لم يكن مشغولا بذلك أثناء الكتابة ، فقط كان يبحث عن «لغة مساوية لتجربة صغيرة كان يحس بها» . وحين تحدث عن «جون مارستون» ذكر أن في حياة كل منا لحظات غير عادية ، تتأهب فجأة ، ثم تنصحب في نفوسنا فجأة أيضا ، وكأن شعاعا من ضوء الشمس قد كشفها لنا ، وهو ما كان يسميه القدماء «القدر» ، وهى الكلمة التى أكسبتها المسيحية راحة ، وقلت أهميتها في العصر الحديث أمام الضغوط النفسية والاقتصادية . وقد اتخذ بعض النقاد من تعبير «شعاع من ضوء الشمس» A Shaft of Sunlight رمزا لتلك اللحظات المتأثرة في مسرحية «جرمة قتل في الكاتدرائية» ، «الكورس مثلا يحس بالذهول ، ويحس بالقدر مطلقا بيد الله الذى يشكل ما لم يتشكل بعد لقد اكتشف لهم كل ذلك أمام شعاع من ضوء الشمس :

Destiny waits in the hand of God, shaping the still unshapen.
I have seen these things in a shaft of sunlight.

وتكشف الناقدة «باتريشيا»^(٥) عن مجاز إليوت في وقوعه على شكل يتلائم مع المضمون فتقول : «وقد نعد إليوت ، عن قصد ، أن يصحى بما هو معروف عن ييكيت من حرارة وحيرة وثرعة ساخرة ، لكن يركز على مفهومه الدينى للقديسين والشهداء . لقد كان إليوت معنيا بإظهار العلاقة بين الله

وصلاح عبد الصبور منهم لآبيوت . ويستطيع أن يدرك
مرامييه ، وإن يتخطأ إشاراته ، فهو شاعر مثله ، وهما يرسلان
بلعة يدركاها تماما ، وهذا هو اليسر وراء توفيق عبد الصبور في
تلك الترجمة ، وبخاصة في صياغة إشاراته ، على الرغم من
التباعد بين اللتين ، حيث تنمى كل منهما إلى ثقبه تختف عن
الأخرى ، والأمثلة على نجاح عبد الصبور في هذا الجانب أكثر
من أن تحصى . يكفى أن تشير إلى مثال واحد

يقول إليوت :

What a way to talk at such a juncture!
You are foolish, immodest and babbling women.
Do you not know that the good Archbishop
Is likely to arrive at any moment?
The crowds in the streets will be cheering and cheering.
You go on croaking like frogs in the treetops:
But frogs at least can be cooked and eaten.
Whatever you are afraid of, in your craven apprehension,
Let me ask you at the least to put on pleasant faces,
And give a hearty welcome to our good Archbishop.

وقد حرص عبد الصبور على روح هذا الأسلوب الذى يبدو
سهلا عاديا ومعتطا في الوقت نفسه بالطبع اشعري ،
فترجمها كالآتي :

يا لها من طريقة في الحديث في مثل هذا الوقت
الخرج ! إنكن نسوة حمقاوات ، ثرلارات ،
بلا حياء . هل تعلمن أن كبير الأساقفة الطيب قد
يصل في أية لحظة . وأن الجموع في الشوارع
سنبهل ونهبل ، بينما أنن ترسلن الطيق كالضفادع
في قم الأشجار ؟ ولكن الضفادع - على الأقل -
قد تطبخ وتؤكل . مها يكن ما نخفن منه وفقا
لإدراككن الخائر فإن أسألكن على الأقل أن
تبدلين وجوها منبهة ، وأن ترحبن من قلوبكن
بكبير الأساقفة الطيب .

ومع ذلك ، قد كانت هناك تحريفات في الترجمة ، يرجع
معظمها إلى النقل الخرق من القاموس ، دون استشارة به
تصيراته أو شروح للمرجمة .

يقول إليوت

Had fair crossing, found at Sandwich
Broc, Warrene, and the Sheriff of Kent,²²
Those who had sworn to have my head from me

وقد ترجمها عبد الصبور كالآتي :

وعبرت البحر سالما ، ووجدت في صاندويتش

أوشك ، ولكنها سحرية من المعلم الذى يصبح الآن تلميذا
وحيث أتى توماس لأول مرة هذه الحملة . كان هناك نوع من
التعالى والسحرية من المحاضر ، اللاتى يدركن بعطرنس ، ما لم
يستطعن التعبير عنه بطريقة دقيقة . والآن فإن المعلم الساحر
« توماس » يعبر بطريقة دقيقة ، عما لا يستطيع أن يدركه
بعطرنه . إنه يعرف ولا يعرف ، يعرف ما لا يعرفه العجائز ،
ولا يعرف ما عرفه . إن الشيطان يطلب منه أن يواجه بواعثه
بكل ما فيها من قبح ، ثم يتعهر بها . إنه يصح أمامه وحشية
رغبته بصورة عارية ... وهناك ما يكفى ليبين لنا أن الشيطان
الرابع يمثل الشيطان نفسه ، وهو يقول « أنا أستطيع أن أقدم
ما ترغب فيه ، وأسألك ما الذى يجب أن تعطيه » . إنه هنا
يتحدث بلغة « مبيستوفريس » أمام « فاوست » . وفي حين
يمثل الشياطين الثلاثة كائنات حية ، صورت بطريقة شخصية ،
كان الشيطان الرابع شيئا خارقا ، يثير مسحة من الرعب
والإغراء في آن . ويبدو أن إليوت قد فكر على فكرة أن الشيطان
حادم الرب ، وهى فكرة يهودية أكثر منها مسيحية . وقد عرض
هذا على توماس شيئا من الاشتزاز ، يمكن أن يعتبر اشتزازا
ذاتيا ، فجعل الشيطان يعربه بأفكاره التى لم يكن يرغب في
معرفة ، أو في بيان كنهها ، أو أنها يمكن أن يقل ، وأنها يمكن
أن يرفض . لقد أمسك الشيطان الرابع بحقيقة الموقف التى لم
يدركها الثلاثة الآخرون ، الذين ظنوا بسداحة أن توماس يمكن
أن يعرى . ومن ثم فإن توماس حين سخر من العبيث وقع في
ابأس ، وشك في إمكان التسويات البشرية ، وصاح : « ألا
أستطيع أن أمارس أو أعانى بدون هلاك ؟ » . إن الشيطان
بذكره بالتعليل الذى قدمه توماس نفسه عن معنى الممارسة
وامعانة . إن الاعتراف بالذنب يجب أن يسبق الخلاص ، وإن
بأس توماس يتطابق مع بأس الحققة فيما بعد . إن توماس لا يزال
مصدع ، لأنه يظن أن قنوره بيده . إن الاقتناع بالمجز
يصاحب الاقتناع بالذنب ، وهذا المجز يمثل القاعدة الأساسية
للتجربة الحقيقية الصادرة من الإرادة الحرة ، التى تتطابق مع
الخطوة الحتمية للإله . تلك هى الرسالة التى أراد أن يلعبها
الشيطان الرابع . وحيث أعصى بها اعتبر رسول الرب ، وأثار
الرحمة والسلام ، أكثر مما أثار الشر ، أو على وجه الدقة هو
الشيطان الذى يخدم الرب ، والذى يستخدم الإغراء لكى
يوقف في الإنسان المعرفة بطبيعته الخاصة .

الترجمة :

وقد ترجم صلاح عبد الصبور هذه المسرحية تحت عنوان
« حرملة قتل في الكاتدرائية » (مس المسرح العالمى - يناير سنة
١٩٨٢ م) . والوقوف عند الترجمة مهم في ميدان الأدب
المقدور ، فإن أخطاء المترجم ، إن وجدت ، ذات دلالة
تكشف عن مدى التأثير بين الخاصين ، وما إذا كان الأخير قد نقل
عن الأول حرميا أو أنه تأثر بالروح العام .

ص ٥٤ « فإذا به جالس على صحرة والعرق يسيل منه ، وقد ابتلت الصخرة من عرقه » ص ١٠٤ .

وتظهره تلك الأخبار ساعيا نحو الموت ، لا من أجل قضية فكرية أو سياسية ، وإنما لكي يتألم عطف العامة وحلوه الذكر . « وكيف أنت يا إبراهيم حين ترائي ، وقد حلت وقتلت وأحرقت ، وذلك أسعد يوم في أيام عمري جميعه » ص ١٥ . « حصرت الحلاج يوم وقته ، فأتى به سلسلا مقيدا وهو يتختر في قيده وهو يضحك » ص ٣٤ . « فاجتمع عليه خلق كثير منهم محب ، ومهم مكر ، فقال : اعلموا أن الله تعالى أباح لكم دمي فاقتلوني فاقتلوني تؤجروا وأستريح ... ليس في الدنيا للمسلمين شغل أهم من قتلي » ص ٧٥ . « قدم الحلاج لقتل وهو يضحك ، فقلت : يا سيدي ، ما هذا الحال ؟ قال : دلال الجهال ، الجالب إليه أهل الوصال » ص ١٢٣ .

وتبدو شطحاته عاضة ، وغيل لي أنه كان يتعمد ذلك لكي يثير فضول العامة ، وحين كانوا يسألونه عن مغزاها كان يهرهم ويقول إنها هرق أدراكهم . وتحمل شطحاته تحديها ، كان شير علماء الشريعة ، الذين يحملون فيه خروجاً على حدود الدين . ومن ذلك :

« جنوني لك تقديس وطلبي فبك نهوس »
(ص ٢٩)

« يا ولدي ، سترافه عنك ظاهر الشريعة ، وكشف لك حقيقة الكفر ، فإن ظاهر الشريعة كمر غني ، وحقيقة الكفر معرفة جليلة ... وإياك والتوحيد » (ص ٦٢) ، ثم أحمرت وجهه وقال ، أقول لك محصلا ؟ قلت بلى . فقال : من زعم أنه يوحد الله فقد أشرك » (ص ٧٤) . « فني دين الصليب يكون موتي . ولا البطحا أريد ولا المدينة » (ص ٨٢) « كمرت بدين الله والكفر واجب .. لدى وعند المسلمين قبيح » (ص ٩٩)

وكل هذا يصر موقف القدماء من ابن الحلاج ، فقد اعتبروه ملحدا وتديفا ، من أصحاب نظرية « وحدة الوجود » ، وأنهموه بالشعوذة والتدجيل ، ونسبه الحفيد « إلى السحر والشعوذة والبرنج » (ص ٩٢) .

التصوف الإسلامي :

إن الناظر في الفكر الإسلامي يبين نوعين من التصوف ، يختلفان باختلاف مفهوم العلاقة بين عالم الأمر (الله) وبين عالم الخلق (الإنسان) .

فالنوع الأول يلبي « الاتينية » ، ويجعل العالمين عدا واحدا ، فقد حل الله في الوجود ، فليس هناك إلا حقيقة واحدة ، أو كما يقول الدكتور أبو الملا عصي عن ابن عربي « ليس في الوجود في نظره إلا حقيقة واحدة ، إذا نظرنا إليها

وبروك ، ووارن ، وشريف كنت
فرما أفسموا أن يترعوا رأسي عن جسدي

وأظن أن الترجمة تكون أدق ، لو كانت :

وعبرت البحر سالما فوجدت في « صاندويتش »
بروك ، ووارن ، وشريف كنت
هؤلاء الذين تعاهدوا علي أن يفصلوا رأسي عن
جسدي

ثانياً : صلاح عبد الصبور

حياله

ولد عبد الصبور سنة ١٩٣١ ، بمحافظة الشرقية بمصر ، وتخرج من قسم اللغة العربية ، بكلية الآداب - جامعة القاهرة ، حمل أولاً بوراة التربية والتعليم ، ثم انتقل إلى الصحافة ، فعمل محرراً بروز اليوسف ، وأسهم في الكتابة لكثير من الصحف المصرية والعربية ، من أهمها : الآداب - روز اليوسف - صباح الخير - الشعب - المساء - الكاتب - المهلة - الأهرام - الدوحة

اشترك في كثير من الأعمال الحكومية ، كان في أوجها رئيساً للهيئة المصرية العامة للكتاب ، وتولى سنة ١٩٨١ أصدر ستة دواوين ، واثني عشر كتاباً ، وأربعة أعمال مترجمة وكثيراً من المقالات .

أصدر أيضاً خمس مسرحيات شعرية هي : مأساة الحلاج (١٩٦٤ م) ، مسامر ليل (١٩٦٩ م) ، الأميرة تنظر (١٩٧٠) ، ليلي والهمون (١٩٧٠) ، بعد أن يموت لذلك (١٩٧٣) .

الحلاج :

أما مأساة الحلاج - موضوع الدراسة - فهي تدور حول الحسين بن منصور الحلاج ، الذي ولد في منتصف القرن الثالث الهجري (٨٥٨ م) بمارس ، وعاش فترة في دير ، ثم ذهب إلى مكة ، ثم عاش في بغداد حتى صلبه سنة ٣٠٩ هـ - (٩٢٢ م) شهيد الزبدقة .

والقارئ لكتاب « أخبار الحلاج » يكشف شخصية غير سوية ، تظهر عليه سمات المرض النفسي والعصبي : « ثم رعن ثلاث رعدت وسقط وسال الدم من حلقه » ص ١٧ « وكانت عيناه في حلال الكلام تقطران دما » ص ٢٤ « ثم بكى حتى أحد أهل السوق في البكاء ، فلما بكوا عاد ضاحكاً وكاد يقهقه ، ثم أخذ في الصباح صيحات منوالات مزعجات »

من جهته سمياها حقاً وفاعلاً ، وإذا نظرنا إليها من جهة أخرى سميناها خلقاً وقابلاً ومحنوقاً (مصوص الحكم ص ٨٠ - التعليق) .

أما النوع الآخر ، فهو يحتفظ لكل عالم باستقلاليته ، ولكن تبقى بينهما صلة من نوع ما ، تسمى وحدة المشاهدة . وهذا النوع لا يؤمن بفكرة الفناء في الله ، وطرح التكالييف والمسئولية . إنه يؤمن بالبقاء ، وحين وصل النبي صلى الله عليه وسلم في معراجهِ إلى المقام الأعلى ، لم يفس فيه ، بل عاد ليكمل الرسالة . وكذلك كان السلف الصالح يؤمنون بوحدة الشهود ، ويحسون بالله في كل شيء ، ولكم لا يلمون عالم البشرية .

ويشير نيكلسون إلى هذين النوعين فيقول : ولكن للعناء عند متصوفة المسلمين ناحيتين : ناحية سالبة ، وهي التي تكلم فيها في القرن الثالث الهجري أبو يزيد البسطامي العارفي المعروف ، وناحية موجبة وهي التي تكلم فيها أبو سعيد الخراساني ، وتكلم فيها من بعده الصوفي المتسكون بظاهر الشرع . وأعني بالحابس الراجي من الفناء ما يسميه الصوفية بالبقاء ، فكان الغاية الصوفية عندهم ليست هي الفناء عن النفس وأوصافها ، بل البقاء بالله وأوصافه .

(في التصوف الإسلامي ص ١١٨) /

والنوع الأول من التصوف (وحدة الوجود) عريب عن الية ، وهو المفهوم الإسلامي للعلاقة بين الله والإنسان ، فهو قد يعود إلى أفكار مسيحية عن اتحاد الناسوت واللاهوت ، أو إلى تأثيرات هندية ويونانية (في التصوف الإسلامي ص ١٠٤) أو إلى تأثيرات الكتابات الهلينية المتأخرة ، المتأثرة بالفلسفة الهرمسية (مصوص الحكم ص ١٩٣ - التعليق) .

وهذا هو السبب في أن القدماء ، الذين يمثلون الفكر الإسلامي ، قد وقفوا موقفاً معادياً لأصحاب وحدة الوجود . يقول ابن تيمية : وهؤلاء يجعلون سبحانه وتعالى موجوداً في نفس الأصنام وحالاتها ، فإنهم لا يريدون بظهوره وتجليه في المخلوقات ، أنها أدلة عليه وأبواب له ، بل يريدون أنه سبحانه وتعالى ظهر فيها وتجلّى فيها ، ويشبهون ذلك بظهور الماء في الصوفة ، وانزاد في اللبن ، والزيت في الزيتون ، والدهن في السمسم ، ويحذرون ذلك مما يقتضي حلول نفس ذاته في مخلوقاته ، أو اتحادها فيها ، فيقولون في جميع المخلوقات ، نظير ما قاله لنصارى في المسيح خاصة (تفسير سورة البور ص ١١٠) . والعرالي يحكم بأن الواجب قتلهم ، وتطهير الأرض منهم ، وسكوت دعائهم (صنائع الباطنية ص ١٥٦) وابن القيم يراهم أعظم الناس كفراً (منازع السالكين ٣ / ٢٦٥) .

مأساة الحلاج :

ولم يجر إليوت شخصية بيكيت عبثاً ، فأى زائر لكاتدرائية كانتربري يدرك للوهلة الأولى أن هذه الشخصية جزء رئيسي من

تاريخها ، يمثل في الأماكن التي عاش فيها ، وقصته المسجلة صوتياً ، والصور ، والكتب ، والأشياء التذكارية . لقد أصبح بيكيت - كما أراد - شهيداً آخر في سلسلة الشهداء ، أو كما قال المس الثالث ، وهو يهيئ المسرحية «الحمد لله الذي قد وهبنا شهيداً آخر من شهداء كانتربري» . والكاتدرائية في الكنيسة الإنجليزية كالأهر الشريف في مصر ، فالحدث عما - من خلال أهم شهدائها - هو حديث عن تاريخ الكنيسة الإنجليزية وتفسيرها لموت المسيح وبعثه ؛ ذلك التفسير الذي لحصه بيكيت في الموعظة الدينية ، التي تحفلت المصلين . وكل هذا في الوقت نفسه يعكس عقيدة إليوت ونظرة للوجود منذ أصل انتهاء للكنيسة الإنجليزية في بيانه الشهير . فاختياره إذن لبيكيت ليس عبثاً ، بل يعكس موقفاً وتاريخاً .

فهو كان اختيار عبد الصبور لشخصية «الحلاج» اختياراً مقصوداً ، لكي يحمل فلسفة التراث العرفي الإسلامي ويعكس موقف المؤلف من هذا التراث ؟

يذكر عبد الصبور أن لمقال ماسينيون عن «المنفى الشخصي في حياة الحلاج» ولكتاب «أخبار الحلاج» الذي حققه ماسينيون ، وعلق عليه بول كراوس ، أكبر الأثر في لفته إلى سيرة هذا المجاهد الروحي العظيم ، كما يصفه (انظر تذييل «المسرحية») . وأضيف الآن أن «جريمة قتل في الكاتدرائية» ، هي التي أوحى إليه بهذا التفسير الغريب لشخصية الحلاج

وصلة عبد الصبور بمسرحية إليوت صلة مؤكدة ، فقد تحدث عنها في تذييل مسرحية «مسافر ليل» حديث إعجاب فقال : «بل إن في ظلال المؤلف الواحد ألواناً من الاختلاف ، كما هو الشأن في إليوت» فإن «جريمة قتل في الكاتدرائية» مسرحية مكتملة ، غنية بالإضافات ، جليلة بشخصياتها المتشعبة ، بل هي عودة بالمرسح إلى حاته الأولى ، كطقوس كلامية مصاحبة للطقوس الحركية ، يربطها بمحاول إليوت في مسرحياته التالية ، وبخاصة «حفلة الكوكبيل» وما بعدها ، أن يجعل من الشاعرية إطاراً مهما للعمل الفني ، مع قدر قليل من الإضافات يهب اللغة نفحة من السموات حتى ليخفى على المتفرج أنه يسمع شعراً . ثم نقل هذه المسرحية إلى اللغة العربية ، وظهرت بعد وفاته في حطبة «من مسرح العالم» يناير سنة ١٩٨٢ . وكان قبل ذلك قد ترجم أيضاً «حفلة الكوكبيل» (١٩٦٤ م) .

كتب عبد الصبور ومأساة الحلاج في فصلين ، الفصل الأول بعنوان «الكلمة» ، وقد ألقى الحلاج بحرقه الصوفية ، وخرج إلى الناس بمظهرهم وبمخاضهم ، وجعل يفسر الصوفية «تفسيراً إيجابياً» ، يقرب إلى الفكر الإسلامي ، الذي يعني بأن يحقق فينا أسماء الله الحسنى :

« الله قهرى يا أبناء الله
كونوا مثله
الله قهرى يا أبناء الله
كونوا مثله » .

وينتهى هذا الفصل بموعظة للحلاج ، كشف فيها عن موقفه
لايمجى ، المتمثل فى انجازه للجموع ، ضد السلطة والحكام .
وقد ظهرت الموعظة فى أسلوب أقرب إلى أسلوب الموعظة
الدينية القديمة . وكل هذا يشبه إلى حد ما موعظة بيكيت ، التى
تخللت الفصلين ، والتى تحدث فيها عن تفسيره لموت المسيح
وبعثه بأسلوب شبيه بأساليب الموعظة الكنسية .

أما الفصل الثانى فقد كان بعنوان « الموت » . وأبرز ما فيه
تذكير الحكمة ، التى جرت بطريقة ساحرة تذكر بالمرحبات
لكلاسيكية . ويدور فيه الصراع بين قوتين إحداهما يمثلها
القاضي أبو عمرو الذى يحاول أن يستثير العامة ، ويخضعهم على
الحلاج :

والآن .. امضوا ، وامضوا فى الأسواق
طوفوا بالساحات وبالحانات
واقفوا فى منطفات الطرقات
لتقولوا ما شهدت أعينكم

قد كان حديث الحلاج عن الفقر قناعا يخفى كلوه .
(ص ٢٠٣)

أما الأخرى يمثلها القاضي ابن سريج ، الذى يكشف حقيقة
الحكمة ، وأنها تريد أن تشوه صورة الحلاج أمام العامة لكى
تحد من تأثيره ، يقول :

« اهل هذا مكر خادع
فلقد أحكمتم حبل الموت
لكن عظم أن نجيا ذكراه
فأردتم أن تمحوها

بل عظم سحق العامة من أسمع أصواتهم من هذا
المجلس .

فأردتم أن تعطوه لهم مسفوك الدم
مسفوك السمعة والاسم » .
(ص ١٩٢)

واحد الجمهور بهذه الحيلة واشتركوا فى قتل الحلاج :

« قالوا . صبحوا زنديق كافر
صبحنا . زنديق .. كافر

قالوا : صبحوا فليقتل ، إنا نحمل دمه فى رقتنا
فليقتل ، إنا نحمل دمه فى رقتنا »
(ص ١٩٦)

والفصل الثانى فى مسرحية إليوت عن استشهاد بيكيت تسيطر
عليه أيضا قوتان : عساكر الملك الذين يحاولون قتلهم
ليبيكيت أن يبرروا قتلهم أمام الجمهور ، وأن يشوهوا دوافع
بيكيت ، وأنه أراد أن يتبنى سلطة فوق سلطة منكمهم ، بل
ذهب إلى أن السلطة الدينية لا تتفق مع السلطة الزمنية . يقول
أحدهم :

« لعظم تصفون عي أن مثل هذا التدخل من كبير
الأساقفة يثير مشاعر أفسس بسطاء مثلنا . إنا نقرأ
فى وجوهكم أنكم تحبذون فعلتنا لقد عذبنا
مصلحكم ، إنا نستحق ولعناكم . وإذا كانت
هناك جريمة ما فأنتم شركاؤنا فيها » .

أما القوة الأخرى فهم القساوسة الذين أخذوا يمحذون بيكيت
ويقدرون نصيبه . يقول أحدهم

« إن الكنيسة سوف تقوى بهذه التضحية .
وتتطلب على أعدائها ، وتصبح لربة محبسة .
مادام الرجال يفسحون من أجلها » .

ولكن إليوت لا يتحدث عن موقف إيمجى للمعارضة غير أن
الناقد حافيد . أ . جورج تحت عنوان

The temptation of the audience
يذكر أن حديث القتل أمام النظارة ليس
مقها كما يظن البعض ، بل هو يمثل إغراء لهم ، مساويا للإغراء
الذى تعرض له بيكيت من الشياطين . إيمجى يحاولون أن يشوهوا
نصيبه ، ويستعملون براءة - وبلغة لا تتفق وقرتهم الثانى
عشر - أساليب السياسة الحديثة ، لكى يجعلوهم يفتنون بعلتهم
ويشعروهم بالمشاركة فى الجريمة . ولكن المسرحية لم تنته عندما
طلبوا منهم أن يصرفوا إلى بيوتهم آمين . لقد اكتسب النظارة
شيئا ، وأحسوا بشعور مخالف تماما لما أرادته الفكرة . إن ما
اكتسبوه هو شئ "روحى" أكثر منه شيئا سياسيا . وكان ذلك
بفضل معاناة توماس . لقد دخل القساوسة وساعدوهم على أن
يسردوا حالة الاستشهاد . إن ما لاحظته توماس من قبل عن
حالة الحزن والبهجة التى تأتى نتيجة استشهاد القديسين ، والتى
هى واضحة فى ذكرى ميلاد السيد المسيح وآلامه ، تلك الحالة
قد تحققت كاملة فى حالة استشهاد توماس أيضا

وموقف الحقوة فى نهاية المسرحية يؤيد تلك الفكرة . فقد
أخذوا يعنون ترنيمة الشكر بأسلوب كنسى :

« حمدك على نعمتك ، بأن جعلت الدم يسيل فداء
للناس . حمدك من أجل دعاء الشهداء والقديسين ، التى سوف
ترى الأرض ، وتزيد البقع المقدسة . حمدك من أجل قديس
قد وجهه لنا ، أو شهيد قدم دمه فداء لدم المسيح » .

مسرحية إليوت قد انتهت نهاية تافلية ، نحس فيها أن
رسالة الشهيد قد بلغت للآخرين ، بينما انتهت مسرحية

عبد الصبور نهاية متشائمة . فبعد أن استجابت العامة لإجراء القصف ، وصاحوا في الحلاج بأنه كافر يجب قتله ، خرجوا في خطى متباطئة ذليلة ، كما يقول .

التعليق :

واضح أن شخصية «الحلاج» التي خلقها عبد الصبور تختلف عن شخصيته التاريخية ، فقد رأينا في الأخبار التاريخية غامضا ، سليا ، عصيبا ، لا يتحمس لشيء ما ، بينما هو عند عبد الصبور إيجابي ، يحرص العامة ، ويقف ضد الحكام ، ويدافع عن الفقراء والمظلومين والحرعى ، ويجمع الأنصار

ماذا نقموا مني ؟

أبوى نقموا مني أن أتحدث في خلصاني

وأقول لهم إن الوالى قلب الأمة

هل تصلح إلا بصلاحه

لماذا ولستم لاتسوا أن تضعوا عمر السلطة

في أكواب العدل ؟

(ص 18)

وقد أحس عبد الصبور بهذا التباعد عن الشخصية التاريخية ، فراح يلتمس المآذير ، فيقول في التذييل :

«والإشارة للدور الاجتماعى نجدها في المراجع العربية القديمة . فالإصطخرى يقول إنه استمال جماعة من الوزراء وطبقات من حاشية السلطان وأمراء الأنصار وملوك العراق والجزيرة وما والاها ، استأهم لماذا ؟ لا نجدنا الإصطخرى ويمكن أضواء أخرى تلقى على طبيعة هذه الاستمالة ، مثل تأكيد المحموى في كتابه «كشف المحجوب» أنه رأى بالعراق بعد ما يزيد قليلا عن مائة سنة من موت الحلاج طائفة تسمى نفسها اخلاجية . وهذا أو أقرب منه ما نجدنا به أبو العلاء المعرى في «المفران» من أن هناك قوما في بغداد يتطرون خروج الحلاج ، ويقعون بحيث صلب على دجلة يتوقعون عودته . وقد مات المعرى بعد صلب الحلاج بمائة وأربعين عاما . فما لاشك فيه إذن أن الحلاج كان مشغولا بفصاياه عتممه . وقد رجحت أن النبوة لم تنف صده هذه الوقعة إلا عقابا على هذا الفكر الاجتماعى .»

هذا كل ما أورده عبد الصبور عن الدور الاجتماعى للحلاج . وهو غير كاف لتبرير دوره الاجتماعى . إن المصادر القديمة تتحدث عن استمالة لبعض المريدین ، وقد تحدثت هذه المصادر حقا عن طبيعة هذه الاستمالة فإذا هي من ذلك النوع الذى كان شائعا في العصور القديمة ، والمتشبه في الطرق الصوفية ومن خلال الشطحات الفاضلة التي كانت تؤثر على العامة ، أما موقف النبوة فقد كان تطبيقا لحكم الشرع ، الذى يأمر بقتل الكافر . وواضح من أخبار الحلاج التي ذكرنا طرعا

مها ، أنه خارج على التعاليم الإسلامية ، وانص لظاهر الشرع شئ واحد يتفق فيه عبد الصبور مع الأخبار التاريخية ، وهو رغبة الحلاج الملحة في الاستشهاد . وقد ذكرنا من قبل طرعا من تلك الأخبار يكشف عن سعادة الحلاج بقتله ، وعن دعوة الناس لكتي يقتلوه ، وأن هذا شئ واجب على المسلمين . وهذا الجانب واضح في مسرحية الحلاج ، في أكثر من موضع . فمثلا يقول مقدم مجموعة الصوفية عن الحلاج كان يقول :

إذا غسلت بالدعاء هامى وأهضنى

لقد توهضت وضوء الأنبياء

كان يريد أن يموت ، كى يعود للسماء

كانه طفل مهاوى شريد

قد هبل عن أبيه في مناهة السماء (ص)

وكان يقول :

كان من يفتنى علقى مشينى

ومثل إرادة الرحمن

لأنه يصوغ من تراب رجل فان

أسطورة وحكمة ولكرة

كان يقول إن من يفتنى سيدخل الجنان

لأنه بسيفه أتم الدورة (ص)

فلم التفت عبد الصبور إلى هذا الجانب فظ من انشغافه التاريخية ؟ هنا يظهر تأثير إليوت بوضوح ، فإن ييكيت كان يسمى نحو الاستشهاد بالحاج . نستطيع أن نكتشف ذلك في أكثر من موضع من المسرحية ، فمثلا يتحدث أحد الفرسان عن رغبة ييكيت في الموت موأنه نفوه بذلك وهو في فرنسا ، يذكر أمام كثير من شهود العيان أنه يرغب في السفر إلى إنجلترا لكتي يقتل ، وأنه استخدم كل وسيلة للاستشارة . وقد أتت له فرص النجاة فلم يهتم بها . ويحتم حديثه مخاطبا الجمهور «وبناء على كل تلك الحقائق التي قلناها لا تردوا في الحكم بأنكم أمام حالة انتحار من شخص مريض» .

هذا الجانب من شخصية ييكيت ، التي تشع بها عبد الصبور ، هو الذى جذبه نحو اخلاج ، حينا أرد أن يكتب أول مسرحية له في الأدب العربى . ومن ثم جاءت مسرحية عبد الصبور أقرب إلى عالم إليوت منها إلى حقيقتها التاريخية

يتحدث كثير من النقاد عن مصادر إليوت المسيحية ، وهي واضحة للعيان في مسرحيته ، ففي أكثر من موضع نلتقى بهذا التناظر الشديد بين شخصية ييكيت وشخصية المسيح ، تقول ذلك الحقوة وى أكثر من مناسبة ، ويقول ييكيت نفسه في موعظته الدينية :

«إنا في ذكرى ميلاد السيد المسيح وآلامه ، نحس بالإنهاج والأسى معا ، وكذلك بصورة مصغرة نحس بالشعور نفسه ، الذى يختلط فيه الأسى بالبهجة ، عند موت الشهداء . نحن نأسى من أجل الخطيئة التى جعلتهم يستشهدون ، ونحن نبتج لأن روحا أخرى سوف تنضم إلى القديسين في السماء ، تمجيدا للاله ، وخلاصا للإنسان» (١٦) .

يذكر الدكتور خليل سمعان بحق في مقدمة Mardarin Bagdad أن مطر الجهادى هو تصيح بالحلاج «ظيفتل» إنا نحمل دمه في رقبنا ، إنا يذكر بما جاء في إنجيل متى إصحاح ٢٦ وإصحاح ٢٧ ، وما جاء في إنجيل مرقس إصحاح ١٥ ، حينما صاع الحشد «اصليوه ، اصليوه» .

وأقول «نحن» لأن القارئ المسرحية عبد الصبور يلاحظ تشابها بين الحلاج والمسيح في مواطن كثيرة . يقول الحلاج :

«إلى إلى يا غرباء .. يا فقراء .. يا مرضى
كسيري القلب والأعضاء ، قد أنزلت مائتي
إلى إلى
لنطعم كسرة من عجز مولانا وميدنا»

(ص ٧١)

ويبدو الحوار الآتي بين الحلاج وسجين :

الحلاج :

إني أظن أن أسقى الموتى

الثاني (ساحرا) :

أسبح لأن أنت

الحلاج :

لا ، لم أفوك شأو ابن العذراء

لم أعط نصرفه في الأجساد

أو قلته في بحث الأشلاء

فلنعت بإحياء الأرواح الموتى

الثاني (ساحرا) :

ما أهون ما تمنع به

الحلاج :

لم تفهم هي يا ولدى

فلكى نحي جسدا ، حز ربة عيسى أو

معجزته

أما كى نحي الروح ، فيكى أن تملك كلامه

نبى .. كم أحيا عيسى أرواحا قبل المعجزة

المشهودة ؟

آلاف الأرواح ، ولكن العميان الموتى
لم يفتتروا ، فحياء الله بسر الخلق
هبة لا أطمع أن تتكرر .

(ص ١٢١)

ذكرنا من قبل أن صوفية وحدة الوجود ذات مصدر مسيحي ، وذكرنا أيضا أنها مرفوعة عن يمشون السكر الإسلامى ، لأنها تقف عند حد الفتاء في الله ، وتطرح التكاليف والمسئوليات . ونحن صور عبد الصبور شخصية الحلاج جرده من تلك الصوفية السلبية ، ومنحه صوفية إيجابية تقرب به من صوفية أهل الإسلام ، الذين يؤمنون بالظاهر والباطن معا . وما أظنه في هذا يستوحى التعاليم الإسلامية ، ولكنه يستوحى شخصية بيكيت كما صورها إليوت ، الذى أعطى للقدرة المسيحية مفهوما إيجابيا يقوم على حب الله والاستشهاد من أجله . ومن ثم فإن الصورة المسيحية لتي لاحظناها عند الحلاج هي من تأثير إليوت أيضا ، وبست من تأثير المفهوم المسيحي لفكرة وحدة الوجود

يذكر الدكتور خليل سمعان في مقاله السابق : إن الصوفية القائمة على التقاليد الإسلامية تلتقي مع الصوفية المسيحية في جوانب كثيرة . ونحن نتفق معه إذا كان يعنى بالصوفية المسححة تلك الصورة المثالية في شخصية بيكيت . وهذا المفهوم الذى شرحه إليوت في مسرحيته . ثم يذكر أيضا أن الصوف الإسلامى - بمثابة الحلاج - تختلف عن تعاليم الإسلام . هي تؤمن بحرية الإرادة ، وبأن الله حال في الشر . وبأن الجراء على الأهل واجب ، وبطرح التكاليف . ونحتمل الخطيئة ، وبالتطور الروحى . ونحن نتفق معه إذا كان يعنى بالصوفية الإسلامية تلك الصوفية التى عرفت في الإسلام . والتي تقوم على فكرة وحدة الوجود . وهي تختلف عن صوفية الإسلام بمعناها الإيجابى ، التى لا تختلف مع التعاليم الإسلامية والحلاج في جانبه التاريخى ينتمى إلى صوفية وحدة الوجود ، أما في صورته التى صورها عبد الصبور فهو يقترب من الصوفية الإيجابية بمعناها الإليوتى .

وهناك جانب في شخصية الحلاج يتعد به عن الوقائع التاريخية ، ويقترب به من تأثيرات معاصرة ، وهو الجانب العنى أو الجانب «الفاوسى» الذى يقوم على الخبرة وهذا البقى . يقول الحلاج :

«أين المظلومون ، وأين الظلمة ؟

أو لم يظلم أحد المظلومين

جارا أو زوجا أو طفلا أو جارية أو عبدا ؟

أو لم يظلم أحد منهم ربه ؟

(ص ١٣٤)

ويقول .

ولا أبكي حزننا يا ولدي ، بل حيرة
من عجزى يقطر دمي
من حيرة رأى وضلال ظنوني
بأنى شجوى ، ينسكب أني

(ص ١٣٥)

ويقول بيرة فاوستية :

فلت وراء العلوم سنين ، ككلب يشم روائح صيد
فتبعها ، ثم يمتثل حتى ينال سيلا إليها فيركض ،
ينفطس
فلم يسعد العلم قلبي ، بل زادني حيرة واجفة
بكيت لها وارنجفت
وأحسست أنى وحيد ضئيل كقطرة طل
كحبة رمل
ومنكسر لعن ، خالف مرتعد
فلمنى ما قادلى قط للمعرفة

(ص ١٧٣)

وما أظن أن هذا الجانب العبقى يعود إلى عصر تاريخي ،
فالغربة في التصوف الإسلامي هي غربة الروح التي تسمى نحو
محبوها الأول ، حتى إذا ما التقت به عادت ، لتحقق صفاته في
محبوباته وتكون خطيئته في أرضه . أما غربة الحلاج في تلك
النصوص التي أوردناها ، وهي كل ما ورد في المسرحية ، فهي
غربة قلقه تحمل طابع الحضارة الأوروبية .

ويبقى عبد الصبور الصو على مصدر هذا الجانب فيقول في
تذليل مسرحية «مسافر ليل» : «أين كان يونيسكو عندئذ
لا أدري ، فقد خلعت مأساة الحلاج من كل شبه معاصرة في
البناء المسرحي أو خروج عن مألوف الدراما الكلاسيكية .
ولكنني حين كتبت هذه المسرحية ، وبدأت أنظر فيها بالعين
الناقدة ، وجدت فيها ما تمكته وأحبته عند عرامي الأخير
بيونيسكو» .

لم يعصل عبد الصبور ما وجدته ، فهل النصوص السابقة
نعكس بصمات يونيسكو ، لا بأس ، ولكن أحس أن إليوت
يصل هنا مرة أخرى ، لا يهم أن عبد الصبور قد أنكر تأثيره
بمسرحية إليوت في كتابة (حياتي في الشعر) ، وأنه يلتبس
الانحرافات لكي يفر من هذا التأثير . وإنما المهم أن جانا عبنا
يتندى في مسرحية إليوت ، ونراه في أكثر من موضع عبد الحفوة
التي تظلل المسرحية بنوع من القدورية لا يستطيع الإنسان أن
يعت منه ، وقد تذكر في هذه المناسبة رأى الناقد «ماكوني»
في أن الشيطان الرابع هو كشيطان فاوست ، الذي يحاول
عبادة بارعة أن يجعل من ييكيت نفسه شيطانا ، وأن يشككه

في العدالة الإلهية، وأن يضعه مباشرة أمام اللاجندوى

ولكن يميل لي أن عتبة إليوت هي تختلف عن عتبة
يونسكو . إن عتبة الأخير لا تنهى إلى اليقين ، بل تطل في
مرحلة الضياع واللاجندوى ، أما عتبة إليوت فإنها تقدم الحل
للخلاص ، بخلاف تفسيره للقدورية المسيحية . ومن هنا نجد أن
ييكيت حين تعرض لمحنة الإغراء ودخل في صراع مع الشياطين
وبوع خاص مع الشيطان الرابع ، فإنه يصبح شيئا منفصل
الأول :

«الآن أصبحت طريق واضحة وأصبح المعنى مفهوما ، إن
الإغواء لن يرد مرة أخرى بهذه الطريقة . لقد كان الشيطان
الرابع هو أنظرهم جميعا»

وشي من هذا نراه عند الحلاج : فإنه ينهى المرحلة
الفاوستية بمرحلة اليقين التي يقول عنها :

«كما يلتقي الشوق شوق الصحاري العطاش بشوق
المسحاب السطى

كذلك كان لقائي بشيخي

أنى العاص عمرو بن أحمد : قدس تربته ربه
وجمعنا الحب . كنت أحب السؤال وكان يحب
النوال

ويعطى ، فيتل صخر الفؤاد

ويعطى فتندى العروق ويلمع فيها اليقين

(ص ١٧٩)

الحاتمة :

هل لي بعد ذلك أن أستنتج أن عبد الصبور في عتبته قد
استوحى إليوت ، أكثر مما استوحى يونيسكو «غرامه الأخير» كما
يقول ؟

وهناك ناحية اختلاف بين إليوت وعبد الصبور : فإن
مسرحية الأخير تدور حول «الاستشهاد» . ويجعل عبد الصبور
ذلك هنا يستحق صاحبه التمجيد ، أو كما تقول المجموعة «ماد»
كانت تصبح كلماته لو لم يستشهد (ص ٢٤) .

أما إليوت فإنه يعنى هذه الفكرة ، إنه يفتنى أن يكون
دافع الاستشهاد هو البحث عن محد شخصي ، ويجعل من
الشيطان الرابع رمزا لهذا المثل ، الذي يقو عنه ييكيت «إن
الإغواء الأخير هو أخطر المثل ، وذلك بأن تعمل الشيء
الحقيق بدافع خاطئ» . ولا يكتفى إليوت بهذا ، بل يصور
القدورية بالمفهوم المسيحي فتلقى طلائها على كل أحداث
المسرحية .

ولكن أمثال هذه الاعتلاقات لا تنفي التأثير ، كما لاحظ

لوى ترينين في مقاله بعنوان :

Witness to the Events Ma sat al-Hallag and Murder in the Cathedral.

الاختلاف ، ولكن هل هذا يسيء إلى عبد الصبور ؟ لا . لكن تأكيد ؛ فليست هي قصة عبد الصبور وحده بل هي قصة الأدب العربي المعاصر ، الذي لا يزال يحمل ظلال الأدب الأوروبي في منارته ، وفي أشكاله ، وفي رؤاه ، وفي صوره والتحرر من هذه الظلال مرتبط بالدرجة الأولى بفلسفة عربية معاصرة ، يكفي عبد الصبور أنه راد مبدئها ، وأنه بدءا من مسرحيته هذه خاض معارك مع أدواته ، التي بدأت تلبس مع مسرحياته التالية .

فقد نفى التأثير والتأثر بين الشاعرين على أساس أن مسرحية عبد الصبور تدور في إطار دنيوي ، بينما تدور مسرحية إليوت في إطار كوني . إن التأثير لا يعني أن العمل الثاني هو طبق الأصل من العمل الأول ؛ يكفي في الدراسات المقارنة مجرد الإحساس بالمعكوسة ؛ وهذا معنى قولنا من قبل إن إساءة الترجمة قد تكون ذات دلالة في الأدب المقارن .

إن عوامل المشابهة بين هذين العملين أكثر من عوامل

الهوامش :

Lyndal Gordon: Eliot's Early Years, Oxford University, 1972

P. S. Eliot: Murder in the Cathedral, London, Faber and Faber, 1979.

Lyndal B. Clark (Ed): Twentieth Century Interpretations of Murder in the Cathedral U. S. A., 1971

- عبد الصبور ، صلاح « جريمة قتل في الكاتدرائية » (ترجمة) (الكويك - مر المسرح العربي يناير ٨٢)
- صول (مجلة) القاهرة - أكتوبر ١٩٨١
- ماسبيون ل. وكراوس م « أخبار الخلاج » (محقق) مارس ١٩٣٦
- صبي ، أمير القلا «صوص الحكيم» (محقق) (القاهرة - ١٩٤٦)
- بيكسود «في التصرف الإسلامي» (القاهرة - ١٩٤٧ م)
- ابن سينا «تفسير سورة النور» (القاهرة - ١٩٧٢ م)
- الفرائ «مضائق الباطن» (القاهرة - ١٩٦٤ م)
- ابن القيم «مفارج قسالكين» (القاهرة - ١٣٣١ هـ)
- عبد الصبور ، صلاح «مأساة الخلاج» (بيروت - دار القردة - ١٩٦٩)

Khalid Semuun: Murder in Baghdad, London, 1972

- عبد الصبور ، صلاح «حيات في الشجرة» (دار القردة - ١٩٦٩ م)

Sec Twentieth Century Interpretations of Murder in the Cathedral, p. 97

ibid., p. 73.

ibid., p. 82.

ibid., p. 89.

ibid., p. 88.

ibid., p. 81.

ibid., p. 83.

ibid., pp. 70, 82.

ibid., p. 80.

ibid., p. 83.

(١١) مجلة «صول» - أكتوبر ١٩٨١

المصادر : ومترجمة حسب ورودها :

Hugh Kenner: The Invisible Poet T. S. Eliot London, 1971

Bradbrook, M. C. T. S. Eliot, London, The British Council, 1950.

Stephen Spender: Eliot, London 1975.

نماذج من الرواية الإنجليزية المترجمة إلى العربية

الترجمة الأدبية من الأنشطة التي تصل بين أدبيين . وتقيم جسرا بين ثقافتين ،
ونسهم في توصيل بعض روائع الأدب العالمي إلى قطاع من القراء ما كانت لتصل
إليه بدونها . ومن هنا فالترجمة نشاط أدبي وفكري مهم وعصر من عاصر التقاء
الثقافات جدير بالاهتمام والدراسة . ومن هذا المطلق سنحاول - في هذا المقال -
تقديم بضعة ملاحظات على الترجمة من الإنجليزية إلى العربية . وذلك فيما يتعلق
بأحد الأنواع الأدبية بالذات وهو الرواية ، التي تعد من أكثر الأنواع الأدبية
انتشارا ، إن لم تكن أكثرها بالفعل . ثم نتقل إلى تناول بعض نماذج الرواية
الإنجليزية المترجمة إلى العربية في إطار هذه الملاحظات .

أنه قد تم بالفعل نشر عدد من قوائم الاعمال المترجمة^(١)
والدراسات البيوجرافية التي تعد بمثابة الطريق إلى مثل هذه
الدراسات والأبحاث^(٢) .

ومن المقولات المتفق عليها - مثلا - أن لرواية تاريخية في
مصر ، قد تأثرت حل يدي جورجى زيدان بروايات إسكندر
دوماس وسير والتر سكوت . ومن اثبات - تاريخيا - أن أعمال
هذين الروائيين كانت من أوائل ما ترجم من روايات عن
الفرنسية والإنجليزية ، ولعلها لعبت دوراً مهماً في انتشار الرواية
التاريخية على يد عدد آخر من الروائيين المصريين فيما بعد . ودا
هرنا - مثلا - أن رواية الظلم : The Talisman لوالتر
سكوت كانت أول ما ترجم من الروايات الإنجليزية إلى
العربية ، ونشرت في ١٨٨٦ تحت عنوان «قرب الأسد» ،
وبعد ثلاث سنوات تلتها رواية شهيرة أخرى للمؤلف نفسه ،

من الحدير بالذكر ، ابتداءً ، أنه بالرغم من أن عمر حركة
الترجمة - وقصد بها ترجمة الأعمال الأدبية - من اللغات
الأوربية ، خصوصاً الفرنسية والإنجليزية ، إلى العربية قد جاوز قرناً
من الزمان ، فمن المتفق عليه أن بدايتها كانت في الثمانينيات من
القرن الماضي . ورغم أنه قد تم إنجاز قدر لا بأس به من
الترجمات في هذه الفترة ، فإن الدراسات النقدية لمثل هذه
الترجمات مارالت قليلة ، إن لم تكن نادرة . أما دراسه أثر تلك
الترجمات على بعض جوانب أدبنا القومي - في حالة وجود مثل
هذا الأثر - فمارالت أكثر قلة وبندرة ، وإن كانت بعض أقسام
اللغات في جامعاتنا المصرية قد أخذت في الاهتمام بهذه الناحية
بوصفها أحد مجالات البحث المثمرة . وبما لا شك فيه أنه - كي
تقوم مثل هذه الدراسات على أرض صلبة - لابد من وجود
دراسات تمهيدية بيوجرافية ووصفية تفصيلية لما تم من ترجمات
عن اللغات المختلفة وفي أبواب الأدب المتعددة . ومن المشجع

هي أيفاهو : Ivanhoe في ترجمة مختصرة في ١٨٨٩ بعنوان «اشحاعة ولعة» ، بينما ظهرت أوائل روايات جورجى زيدان التاريخية مع مطلع التسميات ، علماً بأنه بدأ «في كتابة رواياته» . سنة ١٨٨٩^(٣) ، أمكننا أن نخالف الرأي القائل إن «الأعمال التي ترجمت من الروايات التاريخية بعد قصة «النبوت دى متوكرستو» ظهرت بعد أن بدأ جورجى زيدان في «إخراج سلسلته» . كذلك يمكننا طرح السؤال عما إذا كان تأثير جورجى بالروائي الإنجليزي وأحد رواد الرواية التاريخية لأول حياء نتيجة قراءته أعماله في لغتها الأصلية أو في الترجمات مشهورة بالعربية أولاً ، ثم إلى أى مدى كانت الرواية التاريخية المصرية - فيما بعد - نتاجاً لذلك الأثر أو لثراث عربي أصيل في مقدم الأول . تلك بعض التساؤلات التي يمكن للبحث العلمي لمحد أن يحاول الإجابة عنها ، خصوصاً أن بعض جوانب هذا موضوع قيد البحث في قسم اللغة الإنجليزية بجامعة القاهرة^(٤) .

مقارنة أخرى يكثر ترددها مؤداها أن الرواية الواقعية في مصر قد تأثرت بالرواية الروسية والفرنسية . والسؤال الذي يمكن طرحه - هنا - هو هل كان للرواية الإنجليزية دوراً في ذلك أيضاً ؟ علماً بأن تشارلز ديكنز - مثلاً - كان من أحب الروائيين للإجبار إلى نفوس المترجمين والقراء على حد سواء . لقد ترجمت له فيما بين ١٩١٢ و ١٩٧٠ تسع روايات من بينها معظمها في أكثر من طبعة^(٥) . وسؤال ثالث يمكن طرحه أيضاً عن مدى الدور الذي لعبته الرواية الأوروبية أو الأمريكية الحديثة في تطور الرواية المصرية . أو أسلوب تيار الشعور على وجه التحديد في الرواية المصرية ، وهل يرجع ذلك إلى وصول هذا النوع من الرواية إلى الأدب المصري عن طريق لغاتها الأصلية أو عن طريق أعمال مترجمة ؟ وما أثر ذلك على تطور الرواية بوجه عام ؟

تلك بعض الأمثلة لنقاط بحث يمكن أن تضيف إلى معرفتنا بتأثيرات الأدبية المتبادلة بين آداب بعض اللغات الأوروبية واللغة العربية ، ويمكن أن نحقق عن طريق دراسات الأدب المقارن ودراسة الترجمة والترجمات بوجه خاص .

ولست أدعى أنني أستطيع - هنا - الإجابة عن سؤال من هذه الأسئلة بصورة قاطعة ، فالحال بحثي هو محاولة تمهيد الطريق بتقديم مسح تاريخي وصفي - ما أمكن - لما تم من ترجمات أولاً ، ثم محاولة تقييم بعض نماذج لها ، على سبيل الدراسة النقدية التطبيقية ثانياً .

وإذا بدأنا بالشق الأول لهذه المهمة - التي ستقصرها على الرواية الإنجليزية - أمكننا القول إن معظم كبار الروائيين الإنجليز قد ترجمت بعض أعمالهم إلى العربية^(٦) . ففي بداية حركة الترجمة - في النماحيات من القرن الماضي - ترجمت بعض أعمال دانيال ديفو وجوناثان سويت وصمويل جونسون

من أضاء القرن الثامن عشر ، وتشارلز ديكنز ، ووليم ميكيس تاكري وروبرت لويس ستيفنسون من القرن التاسع عشر ، من كتاب الرواية الحادة ، إلى جانب عدد من كتاب الرواية الترفيية مستشير إليهم ، ثم - فيما بعد ١٩٤٠ - ترجم إلى جانب هؤلاء روائيون آخرون مثل جين أوستين وأمل وشارلوت برونتي وجورج إليوت وتوماس هاردى . كما أحدث بعض نماذج الرواية الحديثة في الظهور في ترجمات عربية ، مثل بعض أعمال هنري جيمس وجوزيف كونراد وإ . م . هورستر وفرجينيا وولف وجيمس جويس . كذلك جذبت الرواية المعاصرة - أى التي كتبت ابتداء من الأربعينات من هذا القرن - بعض المترجمين ظهرت بعض روايات جراهام جرين ووليم جولدمي ولورنس داريل في ترجمات عربية . وقد يبدو من هذه للمحة اسرعيه لعدد كبير من الأساء اللامعة في تاريخ الرواية الإنجليزية أنه قد ترجم من نماذجها الشيء الكثير ، إلا أن الواقع غير ذلك ؛ فـ تم ترجمته حقاً من الأعمال الحادة في ترجمات جيدة ليس إلا النذر القليل .

أما ما ترجم بكثرة حقاً فهو الرواية الترفيية أو روية التسلية ، من رومانسيات عاطفية وروايات معامرات وروايات بوليسية من أعمال كتاب مثل هول كين ، ومارى كورييللى ، وأرثر كونان دويل ، ورايدر هاجارد ، وبارونة أوركرزى ، وأنطونى هوب في الفترة الباكرة من حركة الترجمة ، ثم نماذج من أعمال سومرست مومفورد أكبر من أعمال أجانا كريستى فيما بعد .

وتتدرج الروايات الإنجليزية المترجمة بشكل عام - من وجهة نظر المهدف من ترجمتها - تحت ثلاثة أنواع :

أولاً : روايات ترجمت بهدف تجارى ، مثل ترويح محلة أو جريدة عن طريق نشر رواية مسببة مترجمة .

ثانياً : روايات ترجمت لأها مقروءة في المدارس ، أى تمثل جزءاً من مقررات تدريس اللغة الإنجليزية في وقت من الأوقات . وهذه - عادة - ترجمات لسبغ مختصرة أو مبسطة لروايات تصلح للتدريس ، إما لأنها من الروائع أو الكلاسيات ، مثل «غصة المدينتين» لتشارلز ديكنز ، وإما لبساطة أسلوب وسهولة تركيبها ، مثل «فات الرداء الأبيض» ، أو «هندق بابلون الكبير» . وعلى أى حال فم يكن المقصود منها الدراسة الأدبية المتعمقة بقدر التحصيل اللغوى . أما المهدف من ترجمتها فلا تخطى صيفته التجارية ، بالرغم مما يدعى من هائتها في تسهيل الفهم على التلاميذ ، وهو ادعاء أبعد ما يكون عن الصحة أو الالتزام بالمبادئ التربوية السليمة .

ثالثاً : روايات ترجمت لقيمتها الفنية ، وهى قلة إذا قوررت بالوعين الآخرين .

١٩٤٠ و ١٩٧٣ ، وهي الفترة التي تقوم عليها هذه الدراسة ، أن من بين الترجمات التسع التي حظيت بها هذه الرواية ، والتي أمكننا حصرها ، ترجمة واحدة تتكون من جزءين ، هي ترجمة روايات الهلال للسيدة صوفى عبد الله . ولذلك يمكن أن نعترض أنها ترجمة كاملة ، بينما الترجمات الثلاث الباقية متفاوت عدد صفحاتها بين ١٠٦ و ١٩٢ صفحة من القبطع المتوسط أو الصغير المألوف في السلاسل التي نشرت بها ، وهكذا يرى أنها لانكاد تبلغ ثلث النص الأصلي أو ربعه .

وعلى الموال نفسه نجد أن «أوراق بيكويك» : Peckwick Papers لها ترجمتان مختصرتان ، تنص إحداهما صراحة على أنها «ال نسخة المختصرة المقررة» ، وترجمة محمد بدران نشرت في ١٩٥٤ ولم تتمكن من الحصول على نسخة منها ، وأكبر النص - قياسا على ترجمات أخرى للمترجم نفسه - أنها أبعد ترجمة مختصرة ، ثم ترجمة كاملة واحدة في ثلاثة أجزاء حافظ عباس ، نشرت في ١٩٥٨ .

أما «أوليفر تويست» : Oliver Twist و «دومبي وولده» : Dombey and Son فلم تترجما ، مثلها مثل «ديفيد كوبر فيلد» ، إلا في ترجمات مختصرة ، لأنها جميعا كانت روايات مقررة .

والروايتان الوحيدتان من روايات تشارلز ديكنز ، اللتان ترجمتا ترجمات كاملة - في هذه الفترة - هما «دوريت الصغيرة» : Little Dorrit ، وأوقات عصيبة : Hard Times ، ترجم الأولى حسين القبانى في جزءين في ١٩٦٣ ، وترجم الثانية نظمي لوقا في ١٩٦٤ ، ونشرنا ضمن مشروع الألف كتاب . في حين لم تظهر ترجمة واحدة لرواية تعد من أهم ما كتب في الفترة المتأخرة من حياته الأدبية هي : «البيت المظلم» : Bleak House .

وبالرغم مما يبدو من غلبة الدافع المادي في كثير من الحالات فمن العدل أن يقال إن الترجمات الكاملة أو شبه الكاملة تدل على أن كاتبها بالذات يشر اهتماما واضحا لدى القراء . من أمثلة ذلك الأختان شارلوت وإملي برونتي ، فقد ترجمت كل من جين إير للأخت الأولى شارلوت ، ورائعة إملي الأخت الثانية «وفرنج هايتس» أو «مرتفعات وفريج» : Wuthering Heights في ترجمة كاملة ، إلى جانب عدد من الترجمات المختصرة أو المقتبسة للمسرح أو السينما . كذلك ترجمت رواية مهمة لميخائيل آوستان هي : «الكبرياء والعنف» : Pride and Prejudice أحب رواياتها إلى عامة القراء . هذا إلى جانب «إمما» : Emma و «العقل والعاطفة» : Sense and Sensibility .

ومن أمثلة الاهتمام بكاتب بالذات ظهور ترجمتين كاملتين للرواية الوحيدة التي كتبها أحد رجال الأدب البارزين في القرن الثامن عشر ، هو صمويل جونسون : الشاعر الناقد ، ولحدث

وبعل أنهم ما يكشفه لنا مسح سريع لحركة الترجمة الأدبية من ملامح تبدو واضحة في قوائم الرواية الإنجليزية المترجمة ، هو ما يبدو من أنها عملية تلقائية ، تكاد تكون عشوائية ، تفتقر إلى التخطيط المدروس ، وتعتمد إلى حد كبير على لمحات المترجم ودوقه الخاص من ناحية ، وعلى قابلية العمل المترجم للرواج التجاري من ناحية أخرى . ذلك باستثناء بعض مشروعات الترجمة المحددة القبلة ، مثل خطة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، أو مشروع «الألف كتاب» . يدل على ذلك الكثرة النسبية لترجمات روايات لا تنتم بقدر كبير من القبة الفنية . وتعدد الترجمات لبعض هذه الروايات ، وظهورها في أكثر من سلسلة أو خطة للترجمة ، بينما ظلت أعمال روائية مهمة كثيرة ، حفت شهرة عالمية ومهمة لا يقرها المترجمون .

وإذا أخذنا - مثالا على ذلك - أعمال روائي كبير مثل ديكنز ، لاحظنا أنه من أكثر من ترجم من الروائيين الإنجليز إلى العربية ، ومن أحبهم إلى القارئ العربي^(١) ، ولاحظنا - بالمثل - أن واحدة من أهم رواياته ، هي «ديفيد كوبر فيلد» ، لم تحظ حتى الآن بترجمة كاملة واحدة ، بينما ترجمت «قصة مدينتين» - التي لا تعد - بالرغم من انتشارها الواسع - من أفضل أعماله ، أكثر من مرة . وترجمت له أعمال أخرى مثل «أوليفر تويست» و «مستر بيكويك» المأخوذة عن «أوراق بيكويك» أكثر من مرة ، لأنها كانت كتباً مقررة في المدارس في أوقات متفرقة . ومن هنا فمعظم ترجماتنا جاءت لنسخ مختصرة ومعدة تحصيليا للتلاميذ ، كما يوضح الحصر التالي لترجمات «قصة مدينتين» ، التي يبيع طوف في الأصل الإنجليزي حوالي ثلاثمائة صفحة ، ولا يقل عدد كلمات كل صفحة عن ضعف عدد كلمات الصفحة في الترجمة . -

«قصة مدينتين» : A Tale of Two Cities

- (١) ترجمة مختصرة ، محمد بدران ، دار الفكر العربي ، ١٩٤٧
- (٢) محمد جاد عفيف ، روايات ومسيب ، ١٨٢ ص ، ١٩٤٩
- (٣) «قصة مدينتين» ، إبراهيم العشماوي ، روايات الحبيب ، ١٠٦ ص ، ١٩٤٩
- (٤) صوفى عبد الله ، روايات الهلال ، جردان ، ١٩٦٤ .
- (٥) السيد توفيق عويس ، ١٤٥ ص ، ١٩٤٩ .
- (٦) صبري كامل ، ٤٧ و ١٣٧ ص ، ١٩٦٩ .
- (٧) كامل أمين ، ١٢٨ ص ، ١٩٦٩ .
- (٨) إبراهيم العشماوي ، دار الكتاب الجديد ، ١٨٩ ص ، ١٩٧٠
- (٩) حمدي مراد ، كتابي ، ١٩٢ ص ، ١٩٧٠ .

ويرى من قائمة هذه الترجمات ، التي تمت في الفترة ما بين

الحيوانات النائرة : Animal Farm 1984 : «العالم سنة 1984»
كل ذلك في ترجمات كاملة أو شبه كاملة .

ومن الملاحظ المهمة التي يكشف عنها مثل هذا العرض السريع الذي تقدمه هنا أن الترجمات الكاملة والجمادة ظهرت في فترة متأخرة من تاريخ حركة الترجمة ، وأن معظمها قد أُعجز في الحيات والتسييات ، أي في فترة ازدهار مشروع الألف الترجمة ، اللذين اضطلعت بهما وزارة التعليم الوقت . وفي هذا الدليل الواضح على أهمية التحفظ وادعم المادى لنشاط حركة الترجمة .

ومما أيضا أن الترجمات ، التي أُعجزت في إطار خطة مدروسة . تسم بوجه عام بدرجة أكبر من التكامل والحدوة في البيدي أن تختلف الترجمة جودة أو سوءا من نموذج إلى الآخر . أما ما يلفت النظر بوجه عام فهو أن هذه النماذج تختلف تكاملا وجودة من سلسلة إلى أخرى ، ومن مشروع إلى آخر ، كما تختلف من عمل إلى عمل آخر في إطار السلسلة الواحدة . أو المشروع الواحد ، ربما بشكل أكثر وضوحا .

ومن الجدير بالملاحظة أن الكثير من الروايات الإنجليزية المترجمة ، أو التي تعد مترجمة ، نشرت في السلاسل الشعبية ، مثل «روايات الجيب» ، أو «روايات رمسيس» ، أو «روايات عاطفية» ، أو «روايات هالمة» ، وعلى مستوى أفضل بوجه عام في «روايات الهلال» أو سلسلة «كتاني» .

أما الكثير من هذه الترجمات المزعومة فلا تبدو أن تكون ملحقات كتبت بلغة غير لغة الأصل أو المصدر ، أي باللغة العربية التي يفترض أنها لغة الترجمة أو لغة الهدف ، أو بمعنى آخر أعيدت كتابتها . وإذا أردنا الدقة قلنا : إن أجزاء كبيرة تقطع من النص الأصل . قد تبلى الصف أو ما يريد ، وترجم أجزاء أخرى ، ويوصل بينها بإضافات بأسلوب المترجم ومن تابعه ، مع تجاهل تام لأهمية ما حذف من أجزاء . وهكذا ، يصبح النص الأصل لمصليات حذف وإضافة ضخمة ومخلة .

من البيدي أن ما يبنى في مثل هذه الترجمات المزعومة هو «الحنوقة» أو الهيكل السردى للرواية ، حيث يشكل تسلسل الأحداث الركن المهم للعمل الجديد . وأول ما يهدف الوصف والتحليل ، سواء كان وصف الخلفية المكانيّة أو وصف الشخصيات أو تحليل مشاعرها . وقد يبنى المترجم على شيء من هذه المشاعر ، وخصوصا مشاعر الحب والهابام ، سببا وراء الإثارة والتشويق .

وهكذا نرى أن الحذف ليس أسوأ ما يصيب العمل الروائى من حبث أو تشويه ، فكثيرا ما يستطيع المترجم لنفسه لا إعادة كتابة بعض أجزاء الرواية كما يحلوه فقطعيل الإضافة إليها على سبيل الشرح أو تأكيد بعض نواحي الإثارة أو الوعد

«بيغ» ، وصاحب القاموس المعروف ، تلك هي رواية : الرأس إيلاس «Russelas» ، ترجمها لويس عوض تحت عنوان «الوادي السعيد» . وصهرت متأخرة في 1971 ، وترجمها محمد وهه تحت عنوانها الأصلي : «راسلاس» ، أمير الحشنة» في 1989 .

أما من أمثلة الغياب الكامل أو شبه الكامل لأسماء كثير من كبار الروائيين الإنجليز عياب معظم رواد الرواية في القرن الثامن عشر ، مثل : هنري فيلدينج «Henri Fielding» وصمويل ريتشاردسون «Samuel Richardson» ، بينما لم يترجم من أعمال دانيال ديفو «Daniel Defoe» الكثيرة سوى «روبصون كروزو» «Robinson Crusoe» الشهيرة . ثم «رحلة عاطفية» «A Sentimental Journey» وهي الرواية الثانية التي كتبها نوريس سترن «Laurence Sterne» في أواخر حياته ولم يتم إلا الجزء الأول منها ، الذي يصف رحلته إلى فرنسا ، وكان ينوي أن يوصل وصف رحلته إلى إيطاليا وحديقة الأمر أنها رحلة داخل الوعي الإنساني . سبقها رحلة أطول وأكثر أهمية في روايته التي تعددت في مجال تتبع تيار الوعي وهي «The Life and Opinions of Tristram Shandy»

التي كانت لغرائها وجدتها سببا في أن كمال النقاد مؤلفها الانهزام . وعدوه حارجا على العرف والأخلاق والتقليد الأدبية والروائية في عصره ، ولم يدركوا أهمية عمله إلا مع بداية القرن العشرين . ولذلك فإن ترجمة روايته الثابتة - وإن تكن أقل أهمية من الأولى - بعد إنجدارها فيها في مجال ترجمة الرواية الإنجليزية إلى العربية .

ومن الأسماء التي لم يعم المترجمون بثمليها تذكري بمعايير ديكنز ومافسه ، ثم الروائية جورج إليوت ، التي تعد أحد أعمدة الرواية في النصف الثاني من القرن الثامن عشر ، وأحد مبشرين باروابة الحديثة ، إذ لم يترجم لكل منها سوى عمل واحد في ترجمة مختصرة (١٩) .

وفي مقابل ذلك كانت هناك ترجمات متعددة لبعض كبار الروائيين الإنجليز مثل هاردي وهورستر وكونراد وفرجينيا وولف ولورنس . كما ظهرت بعض نماذج هنري جيمس وجيمس جويس .

كذلك احتدبت «رواية الأفكار» أو «الرواية اليوتوبية» لقراء . فترجم عدد من أعمال هـ . ج . ولز ، مثل : «آلة الزمن» «Time Machine» و «طعام الآلهة» : «The Food of Gods» و «وب من وصل إلى القمر» : «First Men on the Moon» وترجم لأندس هكسلي روايته اليوتوبية النبوية الشهيرة «العالم لطريف» «Brave New World» ولجورج أورويل أشهر روايتين كتبها وترجمتا إلى الكثير من لغات العالم : «أسطورة

والإرشاد ، تبعاً لطبيعة العمل الأصلي من ناحية ، وميول المترجم وفلسفته من ناحية أخرى .

أما إذا أردنا تأمل مدى دقة الترجمة وأمانتها ، ففعله من المفيد أن نمتق ، بداية ، على تعريف مبدئي للترجمة، ثم نشير إلى المذاهب أو المدارس المختلفة لها . أما من حيث التعريف فلفظ أبسط تعريف للترجمة الأدبية هو أنها نقل النص الأدبي كاملاً من لغة إلى أخرى ، أي نقل المعنى وخصائص الأسلوب دون حذف أو إضافة ، بحيث يفهم في اللغة الجديدة ، ويحدث ما أمكن في لغة الهدف الأثر نفسه الذي يحدث في لغة المصدر ، مع مراعاة اختلاف خصائص اللغتين من حيث مدلولات الكلمات ومصطلحات اللغة وتراكيبها وبناء الجملة ، بالإضافة إلى مراعاة ما قد يكون هناك من اختلافات ثقافية تؤثر في فهم النص . وإذا أردنا المزيد من التفاصيل عن طبيعة الترجمة فهناك كثير من الدراسات الحديثة عن نظرية الترجمة واتجاهاتها المختلفة، سنشير إلى بعضها فيما يلي ، بالقدر الذي نحتاجه هذه الدراسة^(١٢) . وبكى أن نشير هنا إلى ما يؤكد أحد كبار المتخصصين في الموضوع وهو بيتر نيومارك : Peter Newmark من أن الترجمة فن ومهارة وعلم ، وأن نظرية الترجمة نستطيع أن تبين للطالب كل ما يتصل أو يمكن أن يتصل بعملية الترجمة (وهو من المؤكد أكثر بكثير مما يعيه عادة) ، وتقديم مبادئ وإرشادات ... يمكنه - بعد تأملها - أن يختار ما يشاء ويفرره^(١٣) . ويضيف نيومارك أن نظرية الترجمة تشير جنباً إلى جنب مع طرق الترجمة عند كل مرحلة ، بحيث تعمل مصدراً من المعلومات التي يرجع إليها لعملية الترجمة الإجرائية وفقد الترجمة على حد سواء^(١٤) . وهكذا يمكن أن نعيد في دراسة كالتى نحاول القيام بها هنا .

أما من حيث المذاهب المختلفة للترجمة فقد دأب النقاد حتى وقت قريب على التمييز بين نوعين : الترجمة الحرفية والترجمة بتصرف . أما الآن فيميل دارسو الترجمة ، وبخاصة علماء اللغة منهم ، إلى استخدام تسعين أكثر دلالة واتفاقاً مع أساليب دراسة اللغة ، هما :

(١) ترجمة التوصيل ، Communicative Translation ، أي الترجمة التي ترمى إلى توصيل المعنى وإنتاج الأثر بقدر من التصرف .

(٢) ترجمة المعنى : Semantic Translation ، وهي التي درجنا على وصفها بالترجمة الحرفية . ويرى بعض الدارسين أن ترجمة التوصيل هي الأسلوب المفضل ، خصوصاً في حالة الترجمة بين لغتين مختلفتين حضارياً ، مثل العربية والإنجليزية^(١٥) .

الترجمة الجيدة - إذن - تختلف باختلاف أسلوب الترجمة المتبع ، فمن قائل إن الترجمة يجب أن تقدم كلمات الأصل ،

ومن قائل « إن الترجمة يجب أن تقدم أفكار الأصل » ، ومن قائل « إن الترجمة يجب أن تعكس أسلوب الأصل » ، ومن قائل « إن الترجمة يجب أن يكون لها أسلوب الترجمة الخ »^(١٦) .

ومن التسميات المقدمة لتعليل تصاد هذه الأقوال أنها تمثل نوعاً من الصراع بين الولاء للمؤلف والولاء للقارئ ، فبما كان الولاء للمؤلف هو الغالب في الأرمية القديمة ، يشهد العصر الحديث تحولاً لصالح القارئ ، أي نحو ترجمة التوصيل . هذا على الأقل من الناحية النظرية . أما في واقع الأمر فإن الفرق بين النوعين يصيق في الترجمة الجيدة ، مع الاعتراف بأن لكل مزايها .

وفي هذا يقول نيومارك أيضاً :

« إن ترجمة التوصيل بوجه عام تميل إلى أن تكون أكثر نعومة ، وأكثر بساطة ، وأكثر وضوحاً ، وأكثر مباشرة ، وأكثر تمسكاً بالعرف ، فهي متمسكة بسجل register معين لغة ، وتميل إلى الإقلال من الترجمة أو عدم إضافتها حقها ، بمعنى استخدام الألفاظ العامة الشاملة في الفقرات الصعبة . أما ترجمة المعنى فتميل إلى أن تكون أكثر تركيزاً ، وغرقاً بدرجة أكبر وأكثر تفصيلاً ، وأكثر تركيزاً ، وتتبع سميات الفكر أكثر من هدف المرسل . وهي تميل إلى المبالغة في الترجمة ، وهي أكثر تحديداً من الأصل ، وتتضمن معاني أكثر في معناها عن فوارق دقيقة بين المعاني . »

« ومع ذلك ، ففي ترجمة التوصيل ، كما هو الحال في ترجمة المعنى - بشرط تحقيق الأثر المتساوي - فإن الترجمة الحرفية الصرفة ليست أفضل ترجمة فحسب ، بل إنها الترجمة الوحيدة الصحيحة . فليس هناك مبرر «للمعادلات» غير اللازمة ، فاهيك عن إعادة الصياغة بأنماط مختلفة ، في أي نوع من الترجمة »

« وعلى العكس ، فإن كلتا الترجمتين ، ترجمة التوصيل وترجمة المعنى ، تتبع التراكيب لمساوية 'equivalence' المقبولة عادة للعتين المعنيتين . »^(١٧)

وهكذا نرى أن مقياس الدقة والأمانة يختلف من وقت لآخر ، لاتباعاً لأسلوب الترجمة المتبع فحسب ، بل تبعاً لأسلوب النص الأصلي أيضاً ، ومدى طوابعه لترجمة المعنى كاملاً بحيث يتتبع الأثر المطلوب ، وتبعاً لطبيعة لغة الهدف ومدى تشابهها مع لغة المصدر أو اختلافها عنها .

هناك أيضاً الجوانب الفنية ، التي يجب مراعاتها عند ترجمة عمل أدبي بالذات ، والتي يجب أخذها في الحسبان عند تقييم مثل هذه الترجمة . هذا علماً بأن هناك اتفاقاً على أن الرواية أقل الأنواع الأدبية عرضة للتشويه والمسخ أثناء عملية الترجمة ،

هذا إذا استشينا بعض نماذج الرواية الحديثة التي يلعب الأسلوب فيها دورا مهما ، وحيث يعتمد الروائي على استخدام جميع امكانيات اللغة من بلاغة وبديع وإيقاع موسيقى لتقل المعنى .

في عصر مهم واحد في عملية الترجمة وهو المترجم الذي يعترض فيه أن يتقن كلتا من لغة المصدر ولغة الهدف بالقدر نفسه تقريبا ، إلى جانب معرفته بثقافة اللغتين وقدرته على استيعاب العمل الأدبي وتدقيقه .

أما الآن ، وبعد هذه الوقفة القصيرة ضد بعض الجوانب الأساسية لنظرية الترجمة ، فيمكننا العودة إلى الرواية الإنجليزية المترجمة لإلقاء بعض الضوء - في محاولة تطبيقية - على بعض نماذجها .

إذا بدأنا بالترجمات الشعبية وجدا - بالإضافة إلى السمات السابق ذكرها - أن هناك أمثلة كثيرة لعدم الالتزام الكافي بدقة الترجمة وأمانتها . ويمكن القول بداية إن المترجم يتبع عادة - أو في معظم الأحوال - أسلوب الترجمة بتصرف بأوسع معانيه ، أي أنه يحاول نقل المعنى - بقدر ما يفهمه - بالأسلوب الذي يرى أنه يوصل هذا المعنى إلى القارئ ، أو بمعنى أصح ، بالأسلوب الذي ينفقه هو .

من الواضح أن المترجم الذي يشكل عنصرا مهما من عناصر الترجمة يحتاج إلى تكوين لغوي وثقافي خاص ، يبدو أنه يعتمد على بعض عناصره أحيانا ، الأمر الذي ينعكس على جودة الترجمة التي ينتجها . فهناك الأمثلة الكثيرة لعدم - أو سوء - فهم النص الأصلي ، أو عدم القدرة على التعبير عما يحويه من معان ، بأسلوب واضح سهل ، يفهم ويتبع الأثر المطلوب .

من الملاحظ مما يتصل بذلك - مثلا - أن اللغة العربية المستخدمة كثيرا ما تكون خليطا من اللغة الفصحى واللغة العامية ، وكثيرا ما تعتمد صغات التحديد والتلوين والثناء التي تنسب لها لغة المصدر . ذلك بالتأكيد ليس نتيجة فقر اللغة العربية التي تتميز بثراتها الشديدة ، بل إلى نقص في تكوين المترجم ومعرفته الكافية بلغة الهدف أو بلغة المصدر أو بكتليهما في المكان الأول . هنا علما بأن هذا النقص لا ينطبق على جميع المترجمين هذه الترجمات الشعبية بالقدر نفسه ، فبعض من هم على دراية كاملة بأساليب اللغتين ومعاني معردياتهما وتركيباتهما ولا بد من الاعتراف بأن بعضهم قد اصطنع لغة وسطى بين الفصحى والعامية ، استطاع بواسطتها نقل النصوص الإنجليزية بقدر كبير من الدقة والأمانة ، بأسلوب سلس يمد سهل القراءة

ولعل صعوبة تحقيق نوع من التطابق بين لغة المصدر ولغة الهدف تبرر بشكل أكثر وضوحا عند ترجمة جانب مهم من جوانب الرواية ، وهو الحوار ، من لغة مثل اللغة الإنجليزية إلى اللغة العربية . ففي الرواية الإنجليزية يكتب الحوار بلغة الكلام

التي لا تختلف كثيرا عن لغة الكتابة . أما في اللغة العربية فأرالت الهوية واسعة بين اللغتين : لغة الكتابة أو الفصحى ولغة الحديث أو العامية . وبالرغم مما تتميز به اللغة العامية التي يعرفها الجميع ، وقد يستطيع المترجم أن ينقل بها الحوار ربما بدرجة أكبر من الدقة مما يستطيعه إذا فعل ذلك بالفصحى - أقول برغم ما تنسب به العامية من حيوية وقدرة على التعبير ، فما زال استخدامها في العمل الأدبي من الأمور غير المقبولة تماما . ومن الواضح أننا لسنا هنا بصدد الدعوة إلى استخدام العامية في كتابة الأدب ، ولا بصدد تفصيل لغة على الأخرى ، إنما نود الإشارة إلى أن الحوار في بعض هذه الترجمات يبدو جافا صارما ، يعترف إلى الرونة والتلوين الشخصي ، ونحتي معه روح الدعابة والسخرية ، ويرجع ذلك إلى عدم قدرة بعض المترجمين على استخدام الفصحى بحيث يؤدي الحوار وظيفته الأساسية في الرواية .

يتبقى أن نضيف أن هذه الصعوبات اللغوية بعامة ، تعاقبها معها بعض الترجمات الشعبية وبعض الترجمات الجادة التي تهدف إلى تحقيق مستوى عال من الجودة ، مع اختلاف درجة النجاح من ترجمة إلى أخرى بطبيعة الحال .

من الواضح أن نقل المعنى في العمل الأدبي لا يعتمد على معاني الألفاظ والتراكيب اللغوية محسب ، بل على الأساليب والوسائل الفنية التي يلجأ إليها الكاتب . وفي ترجمات الرواية التي نحن بصدد مناقشتها تتلق الجوانب الفنية المتعلقة بالشكل العام للرواية أو بأسلوب السرد أو زاوية الرؤيا أو وسائل تقديم الشخصيات أو وظيفة الصورة الفنية ما تستحقه من اهتمام . ومن المؤسف أن هذا المترق لا تتعرض له معظم الترجمات الشعبية فقط ، بل بعض الترجمات الجادة أيضا ، إذ كثيرا ما يفوت بعض المترجمين الذين يتقنون الترجمة - حرفة ومهارة ، ولكن تنقصهم الدراية الكاملة - صفات الرواية بوصفها نوعا أدبيا له أصوله الفنية التي تشغل الروائي ، ومن واجب المترجم أن يعيها ويهتم بمراعاتها عند نقل الأثر الروائي من لغة إلى أخرى ، إذا أراد لترجمته أن تكون أمينة دقيقة ، تحفظ لذلك الأثر بشخصيته وسماته الفنية المميزة بقدر الإمكان .

ولعلنا من حق بعض هذه الترجمات الشعبية أو المزججة ، إن أردنا الدقة ، أن نعرف أنها في غياب الأصل أو الجهل به لا تبدو سيئة إلى الحد الذي قد يستتج مما نقول ، فهي تقدم للقارئ العام قصصا مثيرة في معظم الأحوال ، وتستحوذ على انتباهه بسرعة تتابع الأحداث ووضوحها ، بعد أن تتخفف على يد المترجم مما بها من وصف أو تحليل قد يبعث الملل في نفسه وما من شك في أن ذلك هو كل ما يترق إليه القارئ العادي من تسلية وتزجية عن طريق «حلوة» طريقة تنتهي إلى نهاية سعيدة ، أو تثير أشجانه وأحاسيسه بنهاية عاطفة حزينة

الترويج قد تؤدي إلى عمليات ابتذال للعمل الروائي الكبير. فخلال سنوات قليلة أعيد نشر ترجمة «عشيق ليدي تشترلي» ، في كتيب ذي غلاف أحمر يحمل صورة لرجل وامرأة في وضع غرامي مشير ، وضمن الكتيب عددا من الصور لمشاهد مشابهة

وعلى العكس من ذلك تتميز بعض السلاسل الشعبية باهتمام جاد بنشر بعض الترجمات الجيدة ، كما هو الحال في «روايات الحلال» ، فقد نشرت مثلا ترجمة كاملة لرواية أخرى الروائي نفسه هي : «أبناء وعشاق» : Sons and Lovers ، أكثر روايات لورنس شيوعا وأحبها إلى القراء ، ترجمتها شقيق مقار في ثلاثة أجزاء ، وقد ألتم الثقة والأمانة ، وأبصا الوقار ، ونجح في تقديم ترجمة جيدة إلى حد كبير .

وإذا أخذنا «العذراء والعجري» نموذجاً للترجمات الشعبية ، ربما أمكنا أن نقدم أمثلة لبعض الملامح الأساسية لهذه الترجمات ونعد «العذراء والعجري» رواية قصيرة أو «نوفيل» . وتقع - في النص الإنجليزي - في ٦٩ صفحة من الحجم العادي ، في حين تقع الترجمة في ٦٩ صفحة من القطع المتوسط ، ولا تكاد تشمل الصفحة المترجمة نصف عدد كلمات الصفحة الأصلية ، كما تحمل عنوانا جديدا أكثر إثارة هو «غرام عذراء» . وتلور القصة حول أسرة تتكون من الأب ، وهو من رجال الدين ، وابنتين ، وأمه العجوز ، وأخ له ، هم للمتابين ، ثم صمة لها . أما الزوج فهجرته زوجته تاركة به ابنتين صغيرتين ، راحا عند افتتاح القصة شابتين عالتين من المدرسة الداخلية إلى منزل الأسرة في بلدة صغيرة تكاد تخلو تماما من وسائل الترفيه .

وبصور لنا لورنس الجو المقبض الذي تعود إليه الفتاتان ، في الوقت الذي تنفكان فيه بطبيعة شبابهما إلى الحياة المرحية المنفصلة بالنشاط والحب ، التي تنعدم في المنزل الذي تبيع الجدة على حرشه ، ولا يكاد يدخل سوى الأب والعم ، فإذا رار الفتاتين بعض أصدقائهما كان ذلك في محس الأسرة ، خصوصا الجدة الكليقة البصر ، الصميعة السمع ، التي ترغب في سماع كل كلمة تقال ، وتستفسر عن كل ما يدور ، أو ما يمكن أن يفكر فيه هؤلاء الأصدقاء . ويكاد الكره يسود جو الأسرة ، فالأم لا تكاد تذكر دون إشارة إلى اسمها ، والعمة التي كرمت حياتها لخدمة الجدة لا تكاد تظيفها ، والعم أعزب كالح ليست به اهتمامات تذكر ، وحياة الأسرة تدور حولها وحول الأم المسيطرة .

أما العذراء فهي إحدى الفتاتين وأكثرهم حيوية وجالا ، وأما العجري فهو الشاب الذي تقع في غرامه ، والذي ينفضها من جيسان النهر الذي تعيش الأسرة بالقرب منه ، ويكاد ينفض على المنزل تماما ويفرق الجدة ويخلص العتاف بعد أن يهرب العجري - من الشعور باليأس والفراغ الذي كانت تعيشه .

وليس أدل على نجاح هذا القصص المترجم من رواجه الشديد منذ بداية حركة الترجمة إلى الآن ، ومن تكرار ظهور ترجمات بعضها في أكثر من سلسلة في فترات متعاقبة ، إما بدون تغيير على الإطلاق ، وإما بتغيير طفيف ، وربما تحت عنوان مختلف . ويذكر على سبيل المثال بعض روايات صهرست موم التي ظهرت في طبعات مختلفة تحت عناوين مختلفة ، ويصعب القطع بأن الترجمة كانت جديدة في كل مرة (١٩٨٠) .

وفي هذا الصدد علق أحد النقاد على ما يصيب روائع لرواية من تشويه أثناء الترجمة بقوله إن الرواية بوصفها نوعا أدبيا تتميز بقدرتها على البقاء والاحتفاظ بيوهرها منها أصابها من ذلك ، على عكس من الشعر أو المسرحية مثلا . ويجدر بنا أن نصيب أن ما يقاوم مثل هذا التشويه هو الرواية التي تنتمي إلى الروائع حقا ، أو الكلاسيكيات كما توصف في اللغة الإنجليزية .

ينبغي أن نضيف أن اختيار روايات بعضها للترجمة لبعض السلاسل الشعبية ، واضهاد ذلك أساسا على قدرتها على الرواج بسبب القصة المثيرة أو غرابة الأحداث أو الصراحة في معالجة الجنس من ناحية بوسهولة ترجمتها من ناحية أخرى ، لم يؤد إلى استبعاد نماذج من روائع الرواية الإنجليزية تماما

فن اطربف أن روائيا كبيرا من رواد الرواية الحديثة مثل د. د. لورنس ، ظلت بعض رواياته ~~ممنوعة~~ ^{من النشر} والتداول بصورة كاملة في إنجلترا ذاتها حتى وقت متأخر ، فرواية «عشيق ليدي تشترلي» (١٩٢٨) مثلا لم تنشر كاملة إلا مع بداية الستينيات ، وبعد نجاح شركة بنجوين في استصدار حكم قضائي كان له دور كبير . ومع ذلك وجدت بعض أعماله طريقها إلى سلسلتين من السلاسل الشعبية ، فقد ترجمت له في ستين متاليتين

«العذراء والعجري» ، في ١٩٤٧ في «روايات الجيب» و«عشيق ليدي تشترلي» في ١٩٤٨ في «روايات رمسيس» . ولعلنا لا نخطئ إذا استنتجنا أن اهتمام لورنس المبتق بالجنس بوصفه أحد جوانب الحياة الإنسانية ، وأحد العوامل الأساسية في علاقة المرأة والرجل ، وما أثير حول تناوله للجنس بشكل أكثر سفورا مما كان مألوفاً في ذلك الوقت ، أي في الثلث الأول من هذا القرن ، من ضجيج وسوء فهم ، ربما كان الحافز على ذلك ، بغض النظر عن المقومات الفنية لرواياته ، كأعمال ذات قيمة أدبية كبيرة .

ومن ناحية أخرى فبالرغم مما تعاني منه هاتان الترجمتان من مساوئ وعيوب كبيرهما من الترجمات ، فإنهما تستبان يقدر لا بأس به من الحيوية والصدق في بعض أجزائهما على الأقل ، مما يثبت قول الناقد الذي استشهدنا به من قدرة الرواية الجيدة على البقاء ومقاومة العبث والتشويه . ومع ذلك فمحاولات

ومن الموضح أن ما يهم لورنس هنا ليس الحدوتة ، بل الحياة العاطفية للفتاتين ، خصوصا البطلة . وهو يستخدم للرمل والصورة الفنية ، ويغوص إلى النفس لينقل إلينا أحاسيس هذه الفتاة وما تمر به من تجربة تعبرها وتعيد إليها الحياة ، تجربة خاصة لا يدرك كتبها سواها .

تلك بعض معالم الرواية الأساسية كما أرادها لورنس ، وكما يحدها في النص الأصلي خمسة مفعلة في إيقاع بطيء في بداية القصة ، سريع جارف في نصفها الثاني . أما في الترجمة فقد حذف معظم الوصف والتحليل ، سواء كان وصف المكان ، أو متزل الأسرة بقدراته وجوه المقيض ، أو الشخصيات وما يدور بداخلها . كما حذف الكثير من التفاصيل الدقيقة التي تكسب الصورة الخيالية المقدمة في الرواية وضوحا وواقعية ، وتحذف أيضا معظم الصور الفنية التي تكسبها عمقا وثرًا ، أو تشرح أو تصاغ صياغة تفسدها ، مما لا يقلل إضرارا بالأثر المطلوب منها .

وهكذا نرى أن ما يفتي من هذا العمل الرائع هو «الحدوتة» أو أحداث قصة الحب . أما دلالات تلك الأحداث - الزمنية في معظم الأحوال - وما يمكن وراءها من أحاسيس وجماليات نفسية - وهي ما يهم الروائي هنا أساسا - فتكاد تختفي تمامًا .

وإذا انتقلنا إلى الترجمات الحادة وجدنا أنها تنحصر من محاولات الترجمة التي أشرنا إليها ، وتحاول أن تقدم النص في ترجمة كاملة نشر غالبًا ضمن مشروعات منظمة للترجمة ، مثل مترجمات دار الكاتب المصري ، وبلغة التأليف والنشر ، ومشروع الألف كتاب ، أو المكتبة العربية ، أو في بعض السلاسل الشهرية مثل روايات الهلال كما أشرنا من قبل .

من أهم ملامح بعض هذه الترجمات أنها تنهم أحيانًا بالتقديم للعمل المترجم بتعريف المؤلف وأعماله وخصائصها الفنية ، وهو أمر مهم وضروري ، خصوصًا عند اختلاف الثقافات . وقد حققت بعض هذه الترجمات نجاحًا كبيرًا والترمت بقدر لا بأس به من الدقة والأمانة ، ومع ذلك فهناك نماذج منها لا تخلو من الأخطاء والعيوب . وبالرغم من التزامها نظريًا بتقديم ترجمة كاملة ، فكثيرًا ما نجد أنها لا تخلو من عمليات الحذف التي تتفاوت بين حذف جملة وحذف كلمة ، قد تكون اسم شجرة أو زهرة أو طائر ، أو كلمة ربما تعذر على المترجم معرفة مقابل لها في اللغة العربية . هذا بالإضافة إلى ما يجده كثيرًا من ميل إلى الإضافة والحشو والإطراب ، إما على سبيل الشرح أو إيضاح المعنى ، على نحو يصعب قرة الأسلوب الأصلي ويقصد رونقه .

وإذا حاولنا إلقاء نظرة سريعة على بعض النماذج القائمة وجدنا مثلًا على هذا الميل إلى الإضافة في الترجمة العربية

لواحدة من أشهر روايات الروائي البولندي المولد ، البريطاني الجنسية ، جوزيف كونراد: Josef Conrad هي : «لورد جيم» : Lord Jim .

وقد ترجمها يونس شاهين في جزءين ضمن حطة الألف كتاب ، في ترجمة جيدة بوجه عام ، تحافظ على الشكل العام للرواية ، وعلى واقعية الأسلوب وحيويته إلى حد كبير . ولكن النظرة الماحضة تكشف عن قدر من عدم الدقة ، إلى جانب هذا الميل إلى الاستطراد ، كما هو الحال في الفقرة الأولى من الرواية ، التي تكشف مضاماتها بالنص الأصلي عن مدى الإضافات :

يصف كونراد الشخصية الرئيسية - جيم - بما معناه «كان أنيقًا لا تشوب أنافته شائبة ، يرتدى الملابس البيضاء النقية من حذائه إلى قممته» (٢٢) .

أما في الترجمة فتتحول هذه الجملة إلى : «كان أنيقًا يرتدى الملابس البيضاء الناصعة من رأسه إلى قدميه بما في ذلك قممته وحذائه» (٢٣) .

حيث أضاف المترجم «من رأسه إلى قدميه» دون حاجة إلى ذلك ، بينما أهمل ترجمة كلمة «spotless» أي «لا تشوب شائبة» في وصف أنافة جيم ، مع أهميتها لوصف مظهره الذي يتكشف لنا بها بعد أن له دلالاته ، والذي يؤيده استخدام الروائي لكلمة أخرى هي كلمة «immaculate» وأقرب ترجمة لها «النقية» وليست «الناصعة» . كما يبين ما للكلمة من دلالات حين نوصف بها السيدة العذراء في السياق المسيحي مثلاً . وعند وصف حمل جيم بأنه «كاتب ماء» ، أي مندوب المتعهدى لوازم السفن ، يترجم النص الإنجليزي هكذا :

«ولم يكن كاتب الماء في حاجة إلى تأدية امتحان أب كان نوعه ، ولكن كان لابد له من كفاءة وقدرة مع النوع المطلق» . يظهرها علينا كلما احتاج الأمر . كان عمله هو الدخول في سياق مع غيره من «كتابة الماء» مستعملًا الشراع أو البحار أو المجداف - حسب الحالة - ليصل قبلهم إلى أي ميناء على وشك أن ترمى مراسيها في الميناء ، ثم يجي قبضها بجرارة ، ويقدم له - في تصميم - بطاقة متعهدى السفن الذين يعمل عندهم .

ومضاهاة هذه الترجمة بالنص الأصلي (٢٤) يتضح أن المترجم قد أضاف جميع التعبيرات التي ميرتها بالحروف السوداء ، فقد استخدم كلمة كهامة مرادفًا لا داعي له لكلمة «قدرة» أو «مقدرة» في الحملة الأولى ، كذلك أضاف «كما احتاج الأمر» ، و «حسب الحالة» مع ما في ذلك من تكرار للمعنى لا مبرر له . ثم أضاف «ليصل قبلهم» في الحملة الثانية ، علما بأن هذا المعنى مبطن في كلمة «يدخل في سياق» معهم والشئ نفسه يقال عن «في الميناء» بعد أن «ترمى مراسيها» ،

وعن «الذين يعمل عندهم» ، التي تفهم ضمناً من سياق الكلام .

وأقل ما يمكن أن يقال عن هذه الإضافات إنها تضعف الأسلوب وتعقده ما يمتاز به في صورته الأصلية من تركيز واقتصاد في اللفظ .

دون أردنا مثالا آخر فهناك تلك اللمحة القصيرة التي يصور لنا فيها كوبراد بطله - أو بطله الساقط على وجه الدقة - الذي أحبط حتماً عادجا بوصفه بحاراً حين ترك صفيته يركابها ساعة الحظر ، فحال الأمانة ، ثم عاش حياته معذباً متحنياً ، يحاول الحرب من حقيقة فعلته الشتماء ، بقول الراوى ما معناه : «كأن يتقهقر بانتظام نحو الشمس المشرقة ، وكانت تلك الحقيقة تنعكس بشكل عريض لا مفر منه» (٢٤) .

أما الترجمة فنقول :

«وكان يتقهقر بانتظام في اتجاه شروق الشمس» وكانت تلك الحقيقة التي يريد إخفاءها تتبعه مشقة شكل حدث عارض من وحى الصدفة ، ولكنها كانت تلحق به كالتقدير المحتوم الذي لا فكاك منه» (٢٥) .

ومن الواضح أن الترجمة تكاد تبلغ ضعف طول النص الأصلي دون أن يكسب المعنى ، بالإضافة إلى الأثر السلبي لجبال الأسلوب .

أما من حيث نقل المعنى بدقة وأمانة ، فليدبر في الفقرتين التين أوردناهما مثالان أو ثلاثة أمثلة على ذلك . المثل الأول هو سوء ترجمة كلمة immaculate ، التي تحمل دلالات لا يمكن أن يعطها القارئ الإنجليزي بثقافته العربية السليمة ، والتي يجب أن تقرب إلى القارئ العربي بشكل أو بآخر . والمثل الثاني يرد في نهاية الفقرة التي تصف عمل متجسس متعهد السفينة أو «كاتب الماء» ، كما يترجم يونس شاهين التعبير حرفياً ، وكان من الممكن أن يترجمه بصرف ، إذ إن التعبير غير مألوف ، ولا يحمل دلالة واضحة للقارئ العربي . يقول «ثم يجهي قبطها بحمارة» مستخدماً كلمة «بحمارة» لترجمة «cheerily» بينما هي أقرب إلى «بحر» أو «بابهاج» .

قد يشاور إلى الدهن نتيجة بعض هذه الملاحظات التي سببها هنا أننا نؤيد الترجمة الحرفية . والواقع غير ذلك تماماً ، فالترجمة الحيدة - كما أوضحنا من قبل - هي ترجمة التوصيل التي نلتزم بوصول المعنى ولكن دون الإحلال به إضافة أو حذفاً أو تشويهاً .

شرباً من قبل إلى أهمية اختيار المترجم للأسلوب أو لمستوى اللغة في لغة الهدف الذي يتفق معه في لغة الأصل ، وما يحده المترجم أحياناً من صعوبة في تحقيق ذلك بالدرجة المرجوة

وسمحاول التثليل على ذلك باختيار بضع فقرات من : أولاً : الترجمة العربية الكاملة «العذراء والعجري» ، وهي الترجمة الثانية لهذه الرواية القصيرة .

ثانياً - الترجمة الكاملة لهذه السأء وعشاق» ، وهي الترجمة الثانية أيضاً ، وقد سبقها ترجمة مختصرة

ربما يكون من المفيد أن نتذكر أن الرواية بطبيعتها تعتمد على نوع من الأسلوب الثرى السهل المرن ، المباشر أحياناً ، الشعري أحياناً أخرى ، الواضح في معظم الأحيان ، الذي يبدو تلقائياً طبيعياً على أيدي كبار الكتاب بوجه خاص . ونظراً لأن لغة الكتابة في اللغات الأوروبية أقرب بكثير إلى لغة الحديث منها في اللغة العربية ، لذا يتحتم على المترجم أن يختار الأسلوب ويدقق في نقل المعاني بالأسلوب نفسه المستخدم في الأصل ما أمكن ذلك . فهمة المترجم في نقل العمل الإبداعي إلى لغة أخرى هي «نقل المعنى السياقي للأصل بدقة ، بقدر ما تسمح به القدرات الدلالية والتركيبية البانية للغة أخرى» ، تبعاً لما نقد نايوكوف (٢٦) . ويضيف نير مارك أن للبناء وترتيب الكلمات ، والإيقاع ، والصوت ، جميعاً ، قيمة لتسمى (٢٧) .

ولما كان الاختلاف بين الإنجليزية وسغة العربية يس . من المهم أن يصعب الالتزام بالبناء وترتيب الكلمات والإيقاع وما أشبه لنقل المعنى بشكل دقيق . ومن هنا فإن على المترجم أن يختار أقرب التراكيب بناء وإيقاعاً إلى الأصل ، كما يختار من حصيلة اللغوية أكثرها قرباً إلى كليته

وهنا تكن الصعوبة ، فمن النادر أن ينجز المترجم إما من التائق المبالغ فيه بحيث يبدو الأسلوب مثكلاً غير نقالي نتيجة لاستخدام تراكيب وأفكار غير مألوفة ، وإما أن يبالغ في الركود إلى السهل البسيط منها ، فبأن الأسلوب يخاب من الرونق والرشاقة ، وإما أن يصبح الأسلوب خبيطاً غير متجسس من الأسلوبين معاً .

ونقدم ترجمة «العذراء والعجري» الثانية مثلاً للتأرجح الأول . وبالرغم من أن المترجم التزم بأقصى درجة تجعل ترجمته شبه حرة فإنه لم يجمع تماماً في اختيار لأسلوب الذي يعكس أسلوب لورنس المتميز بشاعريته وقدرته على نقل المشاعر والأحاسيس في بساطة وسهولة في وقت معاً ، فقد ركن إلى استخدام ألفاظ غير مألوفة للقارئ العادي أحياناً ، واضطر في بعض الأحيان إلى إضافة الهوامش لشرح بعض الكلمات ، واستعمل أحياناً أخرى أسلوباً أكثر ما يكون بعداً عن لغة الحديث في ترجمة تعبيرات تشتم ببساطة لغة الحديث ونقائضه في الأصل .

فهو يترجم كلمة «hush» ومعناها «س» بقوله «فلنزم الصمت» و «none of his affair» بقوله «لا شأن له بها» ،

و grey faced - تنعيم - أشبه الوجه : و middleaged woman : بكمة - المرأة النصف (٢٤) .

وأشك أن قارئ الرواية العادي يألف الكلمتين الأخيرتين . ولعل إحدى نتائج عدم التوفيق في اختيار الأسلوب السليم يفقد الترجمة الكثير من روح العمل الأصلي ومعناه بالمعنى الواسع .

أما في «أبناء وعشاق» فيصطنع للترجم - للتقريب بين أسلوب الترجمة وأسلوب الأصل - أسلوبا مطعما بالفاظ فصحي ذاعت في الاستخدام العامي ، فلا نكوام - فيها أنصهر - مع الأسلوب الأكثر رصانة والأقرب إلى الفصحى الذي يستخدمة بشكل أساسي . مثال ذلك أنه يستخدم كلمات مثل : «يا شيخ» و «والله» حيث لا مقابل لها في الأصل ، وأن يقول «بردان» بدلا من «يشعر بالبرودة» مثلا (٢٥) .

الهوامش

Nida, E. A., Theory and Practice of Translating, Leiden, Brill, 1969.

Newmark, P. P. Approaches to Translation, Oxford, Pergamon Press, 1981

ibid. p. 24.

(١١) نفس المرجع ص : ٣٧ .
(١٥) نفس .

Afaf El Menoufi, (A Communicative Approach to Translation.) (Discourse Analysis) Proceedings of the Second National Symposium on Linguistics and English Language Teaching, CEDLT, Ain Shams, Cairo, 1982, pp. 238-253.

Approaches to Translation, p. 38.

(١٧) المرجع نفسه ص : ٣٩ .

(١٨) انظر «الرواية الإنجليزية المترجمة إلى العربية» ص : ٧٠٧ و ٧٠٨ .

(١٩) «عشيق ليلى تشيل» .

(٢٠) «غرام حواء» ترجمة همود مسعود ، روايات الحب ، القاهرة ١٩٤٧ .

(He was spotlessly neat, appaelled in immaculate white from shoes

to hat), Lord Jim, London, Penguin Books, 1962, p. 9.

(٢٢) لورد جيم ، ترجمة يوسى شامس ، الألف كتاب ، القاهرة ، ١٩٦٥ ، الجزء الأول ص : ١٠ .

(A water-clerk need not pass an examination in anything under the sun but he must have ability in the abstract and demonstrate it practically His work consisted in racing under sail, steam or oars against other water-clerks for any ship about to anchor, greeting her captain cheerily, forcing upon him a card-the business card of the ship-chandler...) Lord Jim, p. 9.

(He retreated in good order towards the rising sun, and the fact

followed him casually but inevitably), Lord Jim, p. 10.

(٢٤) لورد جيم ، الجزء الأول ، ص ٢ .

Approaches to Translation, p. 11.

(٢٧) المصدر نفسه .

(٢٨) «المسراء والضيعة» ترجمة وغول العريف ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٠ .

(٢٩) «أبناء وعشاق» ترجمة شفيق طار ، روايات الخلال ، القاهرة ، ١٩٧٠ .

(١) انظر مثلا : حسن باران وآخرون

() «الثبت البيوجرافي للأعمال المترجمة : ١٩٥٦ - ١٩٦٧ ، المجلد المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٢ .

(ب) «الثبت البيوجرافي للأعمال المترجمة : ١٩٦٨ - ١٩٧٣ ، المجلد المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٤ .

(ج) «دليل المطبوعات المصرية : ١٩٤٠ - ١٩٥٦ ، إعداد أحمد منصور وآخرون ، قسم النشر بالجامعة الأمريكية بالقاهرة ، ١٩٧٥ .

(٢) انظر أنجيل بطرس صمان «الرواية الإنجليزية المترجمة إلى العربية ١٩٤٠ - ١٩٧٣ ، عالم الفكر ، المجلد ١١ ، العدد الثالث ، ١٩٨٠ ، ص : ٤٦ - ٨٤ .

(٣) عبد المحسن طه بدر ، تطور الرواية المصرية الحديثة ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٣ ، ص : ٩١ .

(٤) المرجع نفسه ، ص : ٩٢ .

(٥) بعد السيدة فريدة النقاش رسالة للمصنف على درجة الماجستير من قسم اللغة الإنجليزية في أثر والتر سكوت على جرجي زيدان

(٦) انظر Sherif Charles Dickens in Arabic, 1912-1970 Beirut Arab Univ. Beirut, 1974.

(٧) يعتمد في هذا الجزء من هذه الدراسة على دراسات التي سبقت الإشارة إليها أعلاه «الرواية الإنجليزية المترجمة إلى العربية» ، ١٩٨٠ The English Novel in Arabic Translation 1940-1973. A Preliminary Bibliography, Cairo Studies in English, Cairo Univ. Press, Vol. II 1978 pp 26-120

(٨) انظر السابى - Nur Sherif

(٩) كانت لرواية لرجيم أخرى سابقة لهدى السابى بعنوان «الثورة القرنية» أول مرة للديتين ، ١٩١٢

(١٠) انظر الرواية الإنجليزية المترجمة إلى العربية ص : ٧٠ .

(١١) ظهرت ترجمة «هدى لزموه» المختصرة دون ذكر أسم المؤلف في ١٩١٨ ، وترجمت جورج إليوت روايتها : The Sun and The Flame تحت عنوان : ماضي والنضال بلوسر الخلفى في ١٩٦٧

(١٢) انظر مثلا .

Brabin, R. W., Translation, New York, Gardner Press, 1976,

Bower, R. A., On Translation, New York, Oxford University Press, 1966,

Catford, J. C., A Linguistic Theory of Translation, New York, Oxford University Press, 1965,

Nida, E. A., Towards a Science of Translating, Leiden, Brill, 1964

وزارة الثقافة

قطاع المسرح يتم

الجازلية

فرقة شعبية إخراج جمال الشيخ

المسرح المتجول

سليم وصداقة وفانا

يومياً ٦:٣٠ مساءً والجمعة والأحد ما بين ١١ صباحاً
تأليف وإخراج: محمد شاكر

مسرح القاهرة للفراش
عانت مسرح السلام
بالدكتور

المجاذيب

تأليف الدكتور محمد عفيفي إخراج: محمود الألف

المسرح الحديث
عانت مسرح الطليعة
بالتعبئة

شباب على طول

تأليف: إبراهيم السوقي إخراج: رشاد عثمان

مسرح الشباب

حلم ليلة صيف

إعداد: د. سمير سرمان إخراج: حسين جمعة

المسرح الكوميدي
عانت مسرح السلام
بالفكر الصيف

حمدي أحمد في إزي الصحة

تأليف: أحمد عفيفي إخراج: جلال عبد القادر

المسرح الكوميدي
عانت المسرح الكائن
فاطمة رشدي

بيت الأصول

تأليف: عاطف القوي إخراج: عبد الرزاق الزرقاني

المسرح القومي
على مسرح الجمهورية
الكيفية السوداء

تناظر التجارب الحضارية وتفاعل الرؤى الإبداعية

دراسة في تأثير "الصخب والعنف"
على الرواية العربية

صبري حافظ

دار الكثير من الجدل النظري حول أهمية الدراسات الأدبية المقارنة . وحول مشروعها ومدى انصوائها تحت مظلة النقد الأدبي العامة أو استقلالها عنه، وحفظها في تأسيس فرع معرفي خاص هو الأدب المقارن، له مبادئ وطرائقه وأساليب دراسته ومخالاتها . وهو جدل لا تطمح هذه الدراسة إلى ولوج مآهاته الكثيفة . المتشابكة المقولات ، المكتظة بالتعديلات والتعريفات . أو حتى في مناقشة بعض مقولاته ومفاهيمه : إذ لا يعيبها في كثير أو قليل أن يقسم النقد الأدبي إلى أقسام متعددة . أو أن يفرم البعض برسم حدود فاصلة صارمة بين هذه الأقسام . ولكن ما يعيبها بالدرجة الأولى هو أن تؤكد أن الدراسات الأدبية المقارنة دراسات نقدية قبل أي شيء آخر ، لن تستطيع أن تسهم في إثراء معرفتنا بالأعمال الأدبية التي تناوفا ما لم تنطو على فهم واضح للأدب، ومفهوم مبهي محدد لنقد

الأحوال استيراد سياق أجنبي للعمل الفني بقدر ما يهدف إلى توسيع أفق سياق هذا العمل الخاص وتعميق الوعي به من خلال ما هو مشترك في التجربة الإنسانية ، باستخدام السياق المقارن، واستخدام العمل نفسه، يستهدف في الدرجة الأولى إرهاب وعينا بالعمل الفني موضوع الدراسة ، وبسببه على السواء

ومن هنا فإن الدراسة الأدبية المقارنة ليست إلا 'سبوعاً' نقدياً ، من أساليب النقد الأدبي المتعددة ، تمكن من تحقيق نصر أعمق بضيعة ووصفه الفن الأجنبي، حتى يستطيع الوصول إلى معايير حيائية أرحب من تلك التي سمعنا عن طريق المنهج الأحادي^(١) ، ويثرى بذلك أدواته النقدية قدر إعناؤه لمعرفة بالعمل الأدبي موضوع المقارنة، ووسياق هذا العمل الثقافي

بالموضوعة الأساسية لأنه دراسة أدبية مقارنة هي « أن يهدف وعد خصائص العمل الأدبي عن طريق استعمال محركات ثقافة عربية أخرى كسبيل للاستقصاء . ذلك لأن فكره أن العمل الأدبي يمتد دلالات أعني عندما يصعد حوار عمل آخر . حيث يصبح كل ما يسلو من أساليب الحوار مع العمل الآخر والتعليق عليه . فكره تعود إلى مدرسه النقد الأدبي الجديد الأمريكية ، وفي تأكيد إليوب أن المقارنة والتحليل هما أدان ساعد الأساسيات^(٢) . فالدراسة الأدبية المقارنة تستهدف في العمل الأول إرهاب وعي القارئ بخصائص العمل الأدبي وحدايته الخالية ونصمونية على السواء . وهي تستخدم محركات الثقافة الأخرى لتزويد العمل موضوع الدراسة بسياق في وفكري أرحب وأوسع . وفكرة السياق الثقافي هذه فكرة على درجة كبيرة من الأهمية . وهي لا تعني مأية حال من

وأساليب فاعليتها في العمل الأدبي ، ولكنها تثير أيضاً مجموعة من التساؤلات المهمة حول حركية عملية التأثير ذاتها : لماذا حدثت في هذا الوقت وعبر هذا الكاتب بالذات ؟ هل يكشف حدوثها هنا عن تناظر التحارب الواقعية التي صدرت عنها هذه الأعمال الأدبية ؟ أو تعبير آخر عن تناصر البنى الحصارية والاجتماعية التي أفرزت المؤثر في ثقافته ، والتي استوحيت فاعلته في النصفة الأخرى . هل يكشف لنا انتقال التأثير عن أي تعبير في الحساسيه لأدبية . أو يرهص لحدوث مثل هذا التعبير ؟

ونستهدف الإجابة عن مثل هذه الأسئلة إضاءة حواس جديدة في العمل موضوع الدراسة ، ذلك لأن عملية تبادل المؤثرات الأدبية ليست عملية عشوائية تتم بمحض الصدفة ، ولكنها عملية لها منطقتها الخاص وحتميتها الخاصة وحركيتها المتغيرة . وهذا ما ستحاول هذه الدراسة التطبيقية أن تكشف عنه من خلال دراستها لتأثير الكاتب الأمريكي الكبير وليام فوكير (١٨٩٧ - ١٩٦٢) في الرواية العربية . وهو تأثير نحاول هذه الدراسة البرهنة على وجوده ووعينته وأهميته . وترغم أنه تأثير كبير ومشعب ، لا يمكن الإحاطة بكافة أبعاده وجوانبه في بحث واحد . ومن هنا ستقتصر هذه الدراسة على تناول بعض ملامح تأثير روايته المهمة « صاحب ولف » على الرواية العربية ، أو بالأحرى على أربع روايات عربية فحسب ، لأن تأثير هذه الرواية المهمة على الرواية العربية أوسع من أن نحيط به دراسة واحدة من هذا الحجم . والروايات العربية الأربع التي يمكن أن تتناولها هذه الدراسة هي « ما تبقى لكم » ١٩٦٦ لعماد كنفاني ، « مبرامره » ١٩٦٧ لسحب محفوظ ، « التسمية » ١٩٧٠ لخبرا ابراهيم جبرا ، « تحريك القب » ١٩٨٢ لعبد جبر .

وستحاول هذه الدراسة أن تبرز - بدءاً - حضورها فوكير من ناحية ، وهذه الروايات الأربع من ناحية أخرى . فوكير يند بحق واحداً من أهم الروائيين في هذا القرن ، ليس فقط لأنه استطاع أن يبدع عالماً فريداً ومناسكاً . بصورة ملحة انبهار الحروب الأمريكي ونفتت قلبه وأخلاقه - زراء زحف القيم التجارية والطمع المقلوبة الوافدة من الشمال ، و الطالعة من إهاب الصفقات الجديدة التي أحدثت ثمت في عصر العالم القديم ، وتسحب الأرض من تحت ، ولكن - أيضاً - لأنه طور مجموعة من الإصطاعات النص والأدبية متميزة ، وأرهب قدرة الرواية كشكل في تصوير معاناة الإنسان واستنارة هيرته وجدارته بالحياة لأنه يحدد في عمره وكبرياء نادري .

وقد استطاع فوكير أن يحقق هذا كله من خلال خلقه هذه المقاطعة الوهمية بوكاتاتوما Yoknapatawpha التي أخذت تتخلق ملامحها الجغرافية والشرية عبر أربع عشرة رورة ، وعبر الكثير من الأقاصيص في هذه المقاطعة التي تعطي ٢٤٠٠ ميل

والعناصر الفاعلة فيه . فما لاشك فيه أن المؤثرات واحدة من العناصر المهمة والمعترف بها في تكوين العمل الفني الأدبي (١) ، سواء أكانت هذه المؤثرات من داخل الثقافة أم من خارجها ، لأن قصة المؤثرات تمتاعها الشامل والواسع ثابرة في رحم أي مفهوم ، صبح لصيغة العملية الإبداعية . سواء كانت عملية متأثر هذه تتم على المستوى العقلي الواعي أو على المستوى الحدسي اللاوعي . وعلينا معاً . ذلك لأن هناك مجموعة كثره من المؤثرات الفاعلة في عملية الإبداع الأدبي ، التي لا يمكن لأي تحليل نقدي للعمل الأدبي أن يلم بها جميعاً

ومن هنا كان على الدراسة المعنية المقارنة أن تتعامل مع مجموعة محددة من هذه المؤثرات الواعية واللاواعية ، وهي تلك التي يمكن البرهنة عليها بشكل موضوعي . وعلى الناقد - هنا - أن يفرق بين المؤثرات وعناصر التشابه النصية التي لا يمكن إرجاعها إلى أثر خارجي يمكن البرهنة عليه . ولا يعني هذا أن من اليسير التمييز بين الاثنين ، فقد يكون هذا التفرق في بعض الحالات من أصعب الأمور ، وخاصة إذا ما نجح الكاتب في استيعاب المؤثر ومضمونه داخل العمل الفني ثم تملكه بحيث يصبح جزءاً عضوياً فاعلاً داخل العمل الإبداعي الذي ننتله . وقسمة من قسما هذا العمل الخاصة والمميزة ، بصورة ثبتت معها صوته بالأصل الذي انحد منه ، ويكتسب معها بعض السمات الفنية والأسلوبية للكاتب الذي تبناه واستوحاه ضمن أدواته لبثية الخاصة ، ووسمه بميسمه الشخصي .

وعب على الناقد أيضاً أن يتجنب - في دراسته المؤثرات أثناء عملية التحليل النقدي في أية دراسة مقارنة . مزالق إغراء لفرعة القومية ، أو بالأحرى الشووية ، التي ترتوى من الرغبة في تكوين أرصدة ثقافية لأمتة عن طريق البرهنة على أن لها أكبر قدر ممكن من التأثير على الأمم الأخرى . أو حتى البرهنة - وهذا أكثر دهاء وبراعة - على أن أمتة قد استوعبت ومهتت الروائع لأحسية بطريقة أعمق وأشمل من الآخرين (٢) . إن مثل هذه الفرعة القومية تؤدي غالباً إلى طرح الموضوعية جانباً ، ناهيك عن أنها تصرف اهتمام الدراسة المقارنة عن هدفها الرئيسي . ومن هنا نجد أن حصيلة النقدية تتم بالصحة والتسيط . بالرغم من شرف قصدها . ومن تليتها لحاحات أخرى قد لا تقل أهمية عن الإضاءة النقدية للعمل الأدبي . أو عن ملوره مجموعة من تعبير النقدية والحالية الناصحة .

صحيح أن القيمة الأساسية لمسألة التأثير الأدبي ليست قيمة جمالية ، وبك قيمة نصية . ولذا فإن تقييم التأثير يؤول على حكم قيسى على وضعه التكويني (٣) . وهي الوضعية التي نجب إلى ساحة الدراسة المقارنة قصايا السياق الثقافية والاجتماعية والنفسية من ناحية ، وحركية العملية الإبداعية ذاتها من ناحية أخرى . ومن هنا نجد أن دراسة المؤثرات الأدبية لا تنهي ، لكن فقط الأبعاد المتعددة للمواصفات والتقاليد الأدبية

بمضى أبداً - مع الأسف - وهو أبداً هنا بكل سيطرته وسطوته
إن الإنسان لا يفلت من العالم الزمى إلا بالشطحات
الصوفية»^(٩).

ويتفق جان برون مع سارتر في أن الزمن هو موضوع
الرواية الرئيسى ، ويرى أن مفهوم هوكر عن الزمن في هذه
الرواية يهوى على فكرة سطوة الماضى وسيطرته المطلقة على
الحاضر بالصورة التي لا يشوب معها وجود الحاضر وحسب ،
بل يذوى تماماً ويتحول إلى عدم ، إلى لا شيء ، لأن الماضى
وحده هو الحقيقى ، وهو الكائن المستحيل الذى تستمر كيونه
بعد انصرامه وزواله^(١٠) . أما إيرفينج هاو فإنه يرى أن «الصحب
والعنف» رواية اجتماعية تصور تحلل أسرة وتدهور الحروب
الأمريكية^(١١) ، فيما يرى مالكولم كاوى أنها رواية نفسية تحاول
تصوير فاعلية العناصر المختلفة الفاعلة في اللاشعور الفردى. ومن
هنا فإن شخصياتها الأساسية الثلاث ، كويتين ، وجاسون ،
وسجى ، تمثل المفاهيم الفرويدية الأساسية للاشعور الفردى،
وهي الأنا العليا ، والأنا ، والهو على الترتيب ، فيما تمثل الأخت
كادى وابنتها قوة الشهوة الجنسية التى يسميها فرويد
بالليبدو^(١٢).

ويرى مايكل ميلجيت أنها رواية تدور «حول الحقيقة المبهمة
المراوغة المتعددة الوجوه والتبديلات ، أو على الأقل ، حول رغبة
الإنسان الدائمة ، والضرورية ربما ، لأن يجعل من الحقيقة شيئاً
شخصياً أو ذاتياً . فكل إنسان يستوعب بعض حراء الحقيقة ،
وينسك هذا الحراء كما لو كان هو الحقيقة الكاملة ، ويوسع أن
يحول إلى رؤية شاملة للعالم ، رؤية جامعة مدعة بصورة قاصدة ،
وبالتالى رؤية وهمية ومضللة إلى أقصى حد»^(١٣).

أما إدموند ثولب فإنه يحاول إثبات أن محور هذه الرواية
الأساسى هو البرهة على أن فقدان الحب هو السبب الرئيسى في
تحلل المجتمع الحديث ، وأن كل مظاهر التدهور الأخرى ،
سواء الاجتماعية منها أو الأخلاقية ، ليست إلا أعراضاً لهذه البرهة
الأساسية المدمرة التى أجهزت على الحنوب الأمريكى ، والتى
تشدى في الرواية عبر ذلك الإحساس المرير بالفقدان الذى
يدكرنا «بالأرض اليابسة» للإثروت^(١٤) . أما جارى ستونم فإنه
يرى أنها رواية تستهدف إثارة نموذج رؤيوى ، وأنها رواية
تهوى على مجموعة من صور العياب والفقدان، وعلى لوحات
تشكيلية وأنماط من الانفعالات، تتصافر جميعها في خلق جوهر
نقى معنى للجمال والكنية»^(١٥).

كل هذه التفسيرات ، وتاويلات أخرى كثيرة ، تنطوى على
قدر كبير من الإقناع والصحة . ومع ذلك لا يستطيع أى منها أن
يستغنى عن هذه الرواية الثرية ، أو أن يحيط بكل ما تطرحه
من رؤى وقضايا في عمل نقدى واحد إنها «كمسرحيات
شكسبير العظيمة» التى تطرح علينا مجموعة كبيرة من

مربع، وتلى بعيش فيها ٦٢٩٨ نسمة من البيض و٩٣١٣ من
السود، والتى يمكن أن نجد خريطة تفصيلية لها في مستهل روايته
(إيسالوم - إيسالوم) ١٩٣٦ - في هذه المقاطعة استطاع هوكر
أن يقطر روح الحروب الأمريكى بالصورة التى جعل معها هذه
المقاطعة الوهمية وعاصمتها الخيالية جيمرسون أكثر حقبية وثراء
من الكثير من مقاطعات الحنوب الواقعية . ومن هنا استطاعت
أن تتجاوز بقدرة الفن المبدعة حدود الحنوب لتحقق التجربة
الأمريكية ، ومن ورائها التجربة الإنسانية كلها ، في عالم ما بين
المحربين العنيتين ، وأن تقدم من خلال معاناة نماذجها المتعددة
التى تجالده عصابات الاسرار والتحليل رؤية مستبصرة للمصير
الإنسانى في هذا الجزء من العالم . وهى رؤية تنطوى على قدر
كبير من المرارة والفتامة، ولكنها ليست رؤية منشائمة أو سوداوية،
لأنها تبرر قدرة الإنسان على التحمل والصحة، ومقدرته على
احترق كل حجب القهر والتدهور، وتحقيق خلاصه بالحلب .
وبالتصحية . وربما كان هذا الجانب الإيجابي في رؤية هوكر هو
سر حصوله على جائزة نوبل عام ١٩٥٠ .

وإذا كان هوكر واحداً من أهم روائى هذا القرن ، فإن
رواية «الصحب والعنف» التى كتبت عام ١٩٢٩ تعد من أهم
الأخرى واحدة من أهم رواياته إن لم تكن أهمها جميعاً . ونظر
عدد كبير من النقاد^(١٦) إلى لقد ذهب بعض النقاد إلى اعتبارها
«أروع الروايات الأمريكية المعاصرة وأهمها جميعاً»^(١٧)، والرحم
بأنها واحدة من أبرز الإبحارات الروائية في القرن العشرين^(١٨)
وهو رغم فيه شيء من الصواب وشيء من المبالغة في الوقت
نفسه . وإذا ما تجاوزنا عما به من المبالغة، فسجد أن عنوانه يرتوى
من تماسك بناء هذه الرواية الكبيرة وثراء رؤيتها وجملة أسلوبها
ومعادنها النعمة في وعى مجموعة مثارة من الأخوة، التى تبدو
مولوحاتها وكأنها متولوجات أغراب لا ألفة بينهم، ولا حتى معرفة
وبكها تنطوى جميعاً ، على المستوى التحقى العميق ، على
وحدة تربط بين هؤلاء الأخوة المتناهرين بجبل سرى منير

وتنطوى رواية «الصحب والعنف» ، مثلها في ذلك مثل
أى عمل أدبى كبير ، على مستويات متعددة من المعنى ، كما أنها
تتميز برحابة ألقها بالصورة التى تمكنها من تدعيم أى عدد من
التفسيرات والتاويلات النقدية المتخصصة وتبريرها فيها . وهذا
هو ما حدث بالفعل على امتداد مسيرة النقد الثرية في التعامل
مع هذه الرواية الكبيرة . فها هو جان بول سارتر يفسرها على أنها
رواية مثاقيريقية، تدور حول فكرة الزمن باعتباره فاعلية يخلق
تحت صرياتها عالم يموت من الشبحوخة . فرس هوكر رسم
مشوش، وبه ذلك الحاضر الذى يستحيل علينا أن نمر عنه،
والذى يحسن من كل مكان . وتلك الغزوات المفاجئة التى
يغوم بها الماضى ، وذلك النظام العاطفى الانفعالى المعارض لنظام
العقل والإرادى .. وتلك الذكريات ، تلك المواجهات المسيطرة
المسوحة المنظمة . وتلك التعمات القليلة . إن الماضى لا

العربية، إذ شهد العام التالي لوفاته نشر الكثير من المقالات المؤلفة والمترجمة عن عالمه، وترجمة بعض المقالات الأدبية معه ونشر روايته الكبيرة «الصحب والعنف» بالعربية أيضاً. ثم ما لبثت روايات أخرى أن ترجمت أيضاً، مثل «سارتراس» و«العوص» و«قداس لراة» وغيرها.

وإذا ما قارنا فوكس ببعض معاصريه من الكتاب الأمريكيين مثل أرنست همنجواي أو جون شتاينبيك أو حتى هاوارد فاست وريتشارد رايت، نجد أن أعماله قد عانت من الظلم والإهمال طوال حياته. وهذا لا يعني أنه لم يذكر على الإطلاق بالعربية طوال حياته، فقد ظهرت مقالات متفرقة قليلة عنه في الأربعينيات والخمسينيات، بل إن مقدمة جبرا إبراهيم جبرا الصاحبة لترجمته العربية لـ «الصحب والعنف» قد ظهرت كمقال في عدد مجلة «الآداب» الخاص بالرواية في يناير ١٩٥٤.

ولذا كان وليام فوكس وأسلوبه المتميز في القصص الروائي، واعتماده على المتولوج الداخلي للعوص في أعماق شخصياته الممزقة، نوعاً من الاكتشاف الجديد للدور الثقافي العربية في الستينيات، وما أدراك ما الستينيات في العلم العربي ١٩ حقبة زاخرة بالتحقيقات، بالآمال العريضة والإحباطات الكبرى، بالتعبير والتفوص وقفزة الانهيارات المدوية، بالإبحارات والانشآت وترسيخ النظام المركزي القوي، والأب المركزي القوي، وبالغزائم والرفض والاحتجاج وتمشي روح السطح وعدم الرضى بين الشباب، وسيطرة الإحساس بالصنيع والاضراب وعدم التحقق، فالسبب صريح الأمن الهيبة، والأحلام الكبيرة التي وثدت قبل أن تتحقق. وهي عقد الاستجابة والمخاوف الفاصلة، وارتفاع مقدر التحريم في وجه كل صوت يجرح على نعمة الامتثال القضيبي، وانتشار قصبات الصحة المرئية واللامرئية وتعللها في أحوال انهموس. وهي رمز الحلم الاشتراكي الكبير، وارتفاع أصوات المنهويين الذين طمأ وطئت أصواتهم وديست مصالحهم، ارتفع أصواتهم فحسب، إذ لم يتحقق شيء كثير من حنهم البعض المؤود.

في هذا المناخ الذي تتجاوز فيه الشخصيات وتنصحم فيه الاستجابة، بجنى الوصوح وينتشر الإهمام والعوص، ويحتاج الكاتب إلى تطوير أدواته وتعبير أساليب تميزه لاستيعاب هذه الحالة الجديدة. وقد كان اكتشاف رؤى فوكس وأدواته الصبة في هذه الفترة مالدات من الأمور المهمة. ليس فقط لأنها مكنت الكاتب العربي من استيعاب هذه العوصى الروحية والخصرية التي دعت إلى صحراواتها الكثيرة تفتتت لتسببت وصوات إنسانها المفقور، ولكن أيضاً لأنها قدمت إليه عدد أدب قادر على سير أحوال هذا الإحساس المرير بالصنيع والفقدان، صياح الماضي دون تحقق الحلم، وفقدان الأمان والتحقق.

التفسيرات^(١٩)، وتستعصى في الوقت نفسه على التحول إلى مجرد تفسير من هذه التفسيرات، بل تظل دائماً أثرى من كل محاولة من محاولات تفسيرها، فادرة على البوح عما لم يبح به من قبل، وعلى التعامل مع الكثير من المقراءات النقدية المختلفة.

ومع ذلك لا نطمح هذه الدراسة إلى تقديم تفسير جديد برواية فوكس المهمة تلك، ولا حتى إلى حماية أي من التفسيرات لكثرة التي طرحها النقاد من قبل، أو تبني أي من التصورات المختلفة التي قدموها، وإنما نحاول أن نكشف عن أثر هذه الرواية الكبيرة في الرواية العربية. ونختار لنعرف بعض أبعاد هذا الأثر. ونحدد مجال الدراسة معاً، الروايات العربية الأربع التي ذكرتها من قبل. وهي روايات لأربعة من كتاب الرواية العربية هم: عسان كداني (فلسطين)، ونجيب محفوظ (مصر)، وجبرا إبراهيم جبرا (فلسطين - العراق) وعبد جبر (مصر)، يتحون إلى أربعة أجيال مختلفة، وإلى ثلاثة بلدان عربية. كما أن الروايات نفسها تغطي الفترة الممتدة من ١٩٦٦ إلى ١٩٨٢.

إذن فهذا الاختيار يستهدف البرهنة على أن تأثير هذه الرواية المهمة ليس وقتاً على جيل بعينه من الروائيين العرب، أو حتى على بلد بعينه من بلدان الوطن العربي. وهو تأثير مستمر وممتد ومتنوع، يتميز بالخصوبة والتعدد. كما يستهدف أيضاً البرهنة على أن مثل هذه الرواية الكبيرة تثير لدى كتاب مختلفين، وفي فترات زمنية مختلفة، استجابات متباينة، تكشف عن وفرة كل كاتب هذه الرواية، ونشئ بطيعة فهمها، وتفسير رموزها وعالمها وبكنا. لاعتبارات عملية خالصة - سنقتصر هنا - بمقارن على روايتي نجيب محفوظ وعسان كداني، مؤجلين العاملين الأخيرين إلى دراسة لاحقة.

لقد فهم كل كاتب من هؤلاء الكتاب الأربعة رواية فوكس «لصحب والعنف» بطريقة الخاصة، واستجاب لها في عمله الإبداعي استجابة متفرقة، فلا يمكن أن نفرض أن هؤلاء الكتاب الأربعة قد تأثروا ببعض موضوعي واحد، وإنما تأثر كل منهم في الواقع بفهمه الخاص لها، أو بما يمكن تسببه بالقراءة الذاتية لهذا النص، وبما تصور كل منهم أنه جوهر هذه الرواية الكبيرة، وبما احتزته، ولا أريد أن أقول استوعبته، ذاكرته الإبداعية من صورها ورؤاها ورموزها وأدواتها الفنية، إلى الحد الذي يمكننا معه أن نزع أن هناك أربعة تفسيرات، وأربع قراءات، وأربعة نصوص مختلفة، يمارس كل منها قاعليته في رواية من هذه الروايات الأربع.

ومع أن رواية «الصحب والعنف» ظهرت لأول مرة بالإنجليزية عام ١٩٢٩ فإن ترجمتها العربية التي قام بها جبرا إبراهيم جبرا - أحد هؤلاء الروائيين الأربعة موضوع هذه الدراسة - لم تظهر إلى الوجود إلا عام ١٩٦٣^(٢٠). وقد كانت وفاة وليام فوكس عام ١٩٦٢ هي التي أثارت الاهتمام بأعماله في

منه ، وبعد مناقشة ضافية عن دواعي استخدامه لحيلة تغيير الحرف الطباعي ومنطقه في ذلك^(٢٠) ، على التحلي عن تلك المسافات البيضاء بين الأسطر، والعودة إلى مسألة تغيير الحرف الطباعي .

ولأن جبرا إبراهيم جبرا كان واعيا بهذه المشكلة، قدم في ترجمته لرواية فوكر «الصخب والعنف» الحل الذي أصر عليه فوكر، وهو تغيير الحروف الطباعية للإشارة إلى تغيير الصوت أو الزمن الروائي . أما في روايته «السعينة» فإنه لحا إلى الحل الذي اقترحه واسون ورصمه فوكر، وهو استعمال المسافات البيضاء البيضاء للإشارة إلى لحظات التغيير في السرد الروائي . أما غسان كنفاني الذي لم يكن في الغالب على دراية بوجود حلين شاكليين لهذه المشكلة ، وإنما تعرف فقط على الحل الذي ظهر في الترجمة العربية (للصخب والعنف) ، فقد نبى هذا الحل في روايته . ونبي أيضا مسألة تقديمه والاعتذار عنه من الرواية الموكربة أيضا .

وإذا ما تجاوزنا هذه القرائن والتفاصيل ، وانتقلنا إلى رواية غسان كنفاني «ما تبقى لكم»^(٢١)، سنجد أن دينها لرواية «الصخب والعنف» دين قادم ، إذ يمكننا اعتبار «ما تبقى لكم» في أحد مشربات التحليل إعادة صياغة لعالم «الصخب والعنف» ورؤاها ، تبلغ في بعض الأحيان حد الاقتباس المباشر أحيانا ، الإبداعى أحيانا أخرى ، للقسامين الأولين من «الصخب والعنف» . أي قسم بحى وقسم كويتين . فقد أعاد كنفاني صياغة صور فوكر وأحياته ورموزه وشخصياته وأساليبه البنائية وموضوعه ، دون أدنى إشارة إلى الأصل الذي سطا عليه ، وحاول من خلال عملية تمويه بارعة أن يطوع كل هذه الأدوات الموكربة لموضوعه إلى الحد الذي انطقت معه خديته إذ كره على معظم الذين تناولوا روايته بالدرس والتحليل فلم يشر أى منهم إلى صلة الرحم التي تربط «ما تبقى لكم» بـ «الصخب والعنف» بأكثر من وشيجة .

وينبنا غسان كنفاني في توضيحه التمهيدى القصير في مسهل روايته إلى أن الأبطال الخمسة في هذه الرواية ، حامد ومريم وزكريا والساعة والصحراء ، لا يتحركون في خطوط متوازية أو متعاكسة ، كما سيدور للرحلة الأولى ، ولكن في خطوط متقاطعة تلتحم أحيانا إلى حد تبدو وكأنها تكون في مجموعها خطين محسب . وهذا الالتحام يشمل أيضا الزمان والمكان، بحيث لا يبدو هناك أى فارق محدد بين الأمكنة المتباعدة أو بين الأزمنة المتباينة ، وأحيانا بين الأزمنة والأمكنة في وقت واحد^(٢٢) وهو نبيه لا يلصق نظرا إلى أنطال الرواية فحسب، وإنما إلى تقنيته الفنية التي يوشك وصف الكاتب لها أن يكون وصفا لتقنية «الصخب والعنف» وخطوطها المتقاطعة ، وأزمنتها وأمكنة المتداخلة .

لا غرو أن يكون غسان كنفاني ، أكثر الكتاب العرب خبرة بالصخب والعنف، وممارسة لعدابه ، أول من اكتشف هذا الحجم المعنى للصخب واستعاد بإجازاته الفنية وكشوفه المصمونية على السواء . هذه كانت ترجمة «الصخب والعنف» نوعا من الاكتشاف بالنسبة له ، لأنها أتاحت له ، ولغيره من الكتاب العرب فيها بعد ، فرصة مواجهة الكثير من الرؤى والأدوات الفنية التي كانت في حاجة إليها، والتي كان عليه مكابدة اكتشافها نفسه أو بالأحرى إبداعها .

والواقع أن هناك أكثر من دليل على أن الكتاب العرب - باستثناء جبرا إبراهيم جبرا الذي قام بترجمة «الصخب والعنف» إلى العربية - قد قرأوا هذه الرواية المهمة ، لا في أصلها الإنجليزي ، وإنما في ترجمتها العربية . وبعض هذه الدلائل مباشر وبعضها الآخر غير مباشر . فقد علق غسان كنفاني على الرواية في إحدى مراجعاته الأسبوعية التي كان يكتبها في جريدة المشرق إبان صدور ترجمتها العربية . أما مجيب محفوظ فإنه أشار في واحد من الأحاديث الأدبية المهمة التي أجريت معه بعد صدورها إلى قراءته لفوكر^(٢٣) ضمن القراءات المهمة التي أثرت فيه ، بينما لم يشر إلى اسم فوكر على الإطلاق في حديث مماثل أجرى معه قبل ظهور الترجمة العربية للصخب والعنف بأعوام قلائل^(٢٤) .

وتشير الملاحظة التوضيحية التي يشتملها غسان كنفاني في مسهل روايته «ما تبقى لكم» إلى أهمية تغيير حجم الحروف في الصيغة بتعيين لحظات التقاطع والتمازج والانتقال في تيار السرد الروائي المستمر إلى صحتها الوثيقة بالملاحظة التمهيدية الأولى من ملاحظتي جبرا إبراهيم جبرا في مسهل ترجمته لرواية فوكر . وكان بجوء جبرا إلى تغيير حجم الحرف الطباعي هو ترجمته ، أو بالأحرى حله العمل ، لعملية الانتقال من الحرف العادي إلى الحرف *italics* في الأصل الإنجليزي ثم العودة إلى الحرف العادي .. وهلم جرا . بل إن إشارة غسان كنفاني في نهاية توضيحه إلى أن «تجارب سابقة من هذا النوع أثبتت أن مثل هذا العمل هو شئ لا مفر منه» توشك أن تكون إشارة واضحة إلى «الصخب والعنف» التي تكاد أن تكون العمل الوحيد الذي استخدم هذا الحل الشكلي ليسر على القارئ ملاحقة عالم يحتل فيه الزمان والمكان بشكل يصعب معه متابعة السرد الروائي بوضوح .

ومن الجدير بالذكر هنا أن جبرا إبراهيم جبرا الذي كان على علم بتاريخ «الصخب والعنف» النصي، والذي لا بد أنه قد اطلع على الخلاف الذي نشب بين فوكر ووكيله الأدبي بن واسون Ben Wasson حول استخدام الحرف المائل ، حينما استبدل واسون بالحرف المائل وضع مسافات بين الأسطر عندما يتغير الزمن أو الصوت الروائي . وهو تغيير رصمه فوكر وأصر بدلا

وإذا ما تناولنا شخصيات الرواية الخمس بترتيب معكوس مستجد أن الصحراء هي صياغة كنعاني لرمز الماء في قسم كويتين من رواية فوكر. فالألماء يمثل بالنسبة لكويتين، الذي يتحرر بالماء في نهاية هذا القسم، البراءة والنقاء والهدوء والسكينة، أو بالأحرى الموت. ويمثل أيضا الخطر والعناية والامتلاء بالأسرار، بسكينة التي لا تصاد أبداً ولقد مضى عليهم وهم يحاولون صيد هذه السمكة حمسى وعشرون سنة (٢٣) ويهدونه الذي لا يكشف عن دحيته منها أصغى إليه كويتين وجلست هناك... مصغياً إلى الماء غير مفكر بشيء (٢٤). فالألماء لا يفضي سره أبداً، إنه بطوى الآخرين في أعماقه الملهمة مع هذه الأمراء ويشملهم بالهدوء والسكينة، ويحولهم إلى قرين لصمته البيضاء فلا يفكرون بشيء سواء!

وتوشك الصحراء أن تمثل هذا كله بالنسبة لحامد «وصحابة جماعت الصحراء... مخلوقا يتنفس على امتداد البصر غامضا ومربعا وألفا في وقت واحد... واسعة وغامضة، ولكنها أكبر من أن يحبسها أو يكرهها. لم تكن صامتة تماما. وقد أحس بها جسدا هائلا يتنفس بصوت مسموع» (٢٥). إذن فالصحراء بالنسبة لحامد تمثل الخلاص والخطر معا. إنها رمز النقاء والرحمة والسكينة أيضا، وهي - أيضا - صامتة ولكن كما إن يصفى إليها حتى يبدد ربه في الإصغاء دوما طائل كما فعل كويتين، ويبدد قدرته على التكبير أيضا بل إنها تبدو في بعض المحطات وقد اكتست باستعارات معاكسة:

«وأمامه على مد البصر تنفس جسد الصحراء، فأحس بدنه يعلو ويهبط فوق صدرها... مستشعرا ذلك الإحساس الذي كان يملؤه دائما حين كان يلتقي بنفسه في أحضان الموج، فربما وضخما ويتدفق بهلابة لا تصدق ولكنه مملوء، أيضا، بالهمج المهيب الكامل» (٢٦). إنها لا تبدو متشعبة بهذه الصور المألوفة فحسب، ولكنها تأتي أيضا بعد مواجهة المعبر والإحباط، بعد مثل كويتين في مواجهة دالتون إيجز الذي لوث شرف أغته، وبعد مثل حامد في مواجهة زكريا الذي لوث شرف أغته مريم - تأتي قسح - بقدرتها المطهرة - من السطى هذه الإهانة، وتربل معها صورة الواقع الذي يختنق في رحابها القدرة على ابتلاع كل شيء. هذه البرية المترامية الأطراف هي التنفيس الكامل للعالم القذر الذي يهرب منه البطل والذي لا يستطيع أن يوطن نفسه على القبول بمواقفاته الشائنة. وهي برية غير قادرة على تقديم الغصن أو خلق البدائل أو إعادة العالم المفلول إلى وضعه الصحيح. إنها قادرة - فقط - على إزالة الواقع من أمام عيني البطل، لا تدمير هذا الواقع وإنما بإحراق البطل في طوايا حجاباتها الخادعة

صحيح أن الصحراء لم تقتل حامدا كما استلت المياه حياة كويتين، ولكنها لم تنبه الحياة أيضا، ولا قدمت له الخلاص.

لقد بقي حامد معلقا على صليبها الملتوح في نهاية الرواية، أما هي فقد بلغت «محت الكشاح المسطحة التي لا نهاية لها أشد ضمتا وانتظارا» (٢٧). لا تقدم الخلاص ولا تملك أن تكشف له عن حقيقة ما يدور في الواقع الذي حجبه عن البطل أو حجت السطى عنه، الذي أخذ يبحث لنفسه عن طريق خلاصه من خلال عمل مريم الذي يفشل عن حامد العار، ويعتق مسيئته في الوقت نفسه.

ويبقى حامد في نهاية الرواية عرقا في أحضان الصحراء التي تحميه وتهدده في الوقت نفسه؛ يبقى مع الجدي الإسرائيلي، مع اللغز، مع تلك السمكة التي لم يستطع أحد أن يصيدها طوال خمسة وعشرين عاما في «رواية فوكر»، والتي لم يستطع أحد أيضا أن يظفر بالخاترة القيمة التي وعد بها من يصيدها وإذا كان من المنطقي أن تثير الخاترة أحلام الكثيرين؛ فإن خاترة حامد، هي بالأحرى خلاصه الذي لن يتحقق إلا بعبور الصحراء، عبر مطهرها الخطر الذي سيؤهده للحصول على الخاترة. لكن ترى هل من الممكن أن يسجح حامد في الفوز بخاترته، بخلاصه؟ إن الرواية تنفي هذا الاحتمال، برغم شرك النهاية المفتوحة؛ وذلك لأنها تضع أمها لا في حامد، بل على صليب الرمز في البرية، وإعما في حامد الجديد الذي سيولد من فعل مريم، من أصلاب الحزن والعجز والقرود على الحياة.

وإذا انتقلنا الآن إلى الساعة، أو الرمز، مستجد أنها رمز أساسي في رواية فوكر، إلى حد أن كلا من سارتر وبوبون يعتبران الزمن هو الموضوع الأساسي في (الصعب والعنف). وفي قسم كويتين، وهو القسم الذي تأثر به كنعاني أكثر من غيره من أقسام رواية فوكر، يقوم صوت الساعة الملحاح بدور علامات الترقيم التي تعطي الأحداث المعنى والسياق؛ إذ يجسد تدفق الزمن ولا معنى محاولة الإنسان للسيطرة عليه أو التحكم فيه، أو حتى استيعاب منطقته البالغ التعقيد.

والساعة رمز جوهرى مهم في رواية فوكر، نهض عليه كل رؤى قسم كويتين الأساسية. ومن هنا فإن قسم كويتين يبدأ بتدعيمها في عطف يربطها بالطبيعة والتاريخ معا.

«عندما سقط ظل عارصة الشباك على الستائر كانت الساعة ما بين السابعة والثامنة. لقد أضفت إدد في الوقت المطلوب ثانية، وأنا أسمع الساعة. كانت تلك ساعة جدى. وعندما أهداني إياها ألى قال: كويتين!، إني أعطيك صريح الآمال والرغبات كلها. إني أعطيك إياها لا لكي تذكر الزمن، بل لكي تنساه بين آونة وأخرى. فلا تنفق كل ما لديك من طاقة محاولاً أن تقهر الزمن؛ لأنه ما من معركة ربحها أحد. قال ألى. بل ما من معركة حارب فيها أحد؛ فليدنان لا يكشف للمرء إلا عن حماقةه وبأسه. وما النصر إلا وهم من أوهام الملاسة والغبانين.» (٢٨).

مد البداية يربط هوكر بين الزمن الطبيعي الذي نجسده السعة الشمسية بسقوط ظل عارضة الشباك على الستائر ، وبين الزمن الحسابي الذي تمثله الساعة . ثم يجعل من انحدار الساعة إلى الظل عملاً من أعمال التورث الطقسية المصحوبة بالوصايا والتواريخ وحكم الأقنعة . وهو يقدمها له مع أنها لن تسجّم مع حاجاتك الشخصية أكثر مما انسجمت وحاجات جدك أو أبيه^(٢٨) . إنها ككل الموارث ، عبء قبل أن تكون أي شيء آخر . وتتجلى أهميتها الرمزية من خلال وظيفتها المعكوسة «إني أعطيك إياها لا لتذكر الزمن بل لكي تنساه» . إنها أداة تقديس الوقت نصّح إلى إلقاء المادة التي تهيسها . وحياها تمثل هذه الساعة في إلقاء الزمن ، يعمد كويتين إلى تشويها دون أن يحجج كنية في إيقاف دقائق الملحاحة العبيدة لاستدادية التي تعارده طوال يومه الأخير في هذه الحياة . فكل دقة من هذه الدقات الاعتبارية العبيدة تقربه من تلك النهاية اسطيقية الخفاء لكل الحيات ولكل الصبوات والحبرات البشرية . الموت .

هذه الدلالة المعكوسة لرسم هي ما يرمز إليه الزمن في «ما تبقى لكم» أيضاً . البطل يصارع الزمن ويعاني من طاقته التحكية الاعتبارية التي لا تعابه ولا تهتم بمكائده . إنه يحاول أن يتخلص من الساعة مثل كويتين فيلقى حامد ساعته في الصحراء ، ولكنه لا يستطيع أن يهرب من ذلك الزمن الذي ينسب الطبيعة ذاتها ، ويعمل من زحمة المتواصل الوثيق غير تبدياتها . فكل شيء حوله حتى في هذه الصحراء القاحلة يذكره بالزمن . وثوب أشعة الضوء عن حركة عقارب الساعة الاعتبارية في تذكر البطل كل لحظة يوقوعه في أنشودة الزمن التي لا فكاك منها .

وكما فعل هوكر في «الصخب والعنف» يضع غسان كنفاني زمن الساعة الطبيعي العنسي في مواجهة الزمن الفردي الذاتي العنسي ، الذي لا يقل تعسفا واعتباطية عن الزمن الطبيعي . ومن خلال الحدول المتوتر بين هذين الزمنين تهفّ الدلالات الرمزية والقيمة المعنوية للزمن في كل الروايتين . فالزمن في كل مهيا قيمة مدبرة فاعلة لا يعلى شيء من معولها القاسي الذي لا يرحم . فزمن الزمن ليس ثمة خلود ولا قيم مثالية باقية . كل شيء في الحياة عرضة لقوة الزمن المدمرة «كل شيء» : الرجال وإحلامهم ، ومثالياتهم تتآكل جميعاً بفعل دقائق هذه التروس الزمنية المسحاحة . ومع ذلك ، أو بالرغم من ذلك يصنع غسان كنفاني مظه في مواجهة قوة الزمن التي لا تقهر . بتجديها ، ويظل في الهبة منعقا على صليبها الأبدي .

وعند كنفاني أن يرتفع بعنصر الزمن في روايته إلى مستوى رمزي إنه ينسب إلى أن الساعة هي أحد أبطال روايته الخمسة . ويحاول أن يصنع مصير مظه في أبدي هذا الزمن الذي لا يمأ

عادة بمصائر البشر ، وأن يجعل الساعة ضريح الآمال والرغبات البشرية ، كما يقول هوكر من خلال تأسيس علاقة معتمة وقسرية بين ساعة الخائط القديمة المنقطة في الدار وبين الماضي ، ومن خلال تقديمها إلى المشهد بصورة لها بعض الإيهام والإلغاز :

«كان يحملها بدراعيه، وكانت . ثقيلة جدا . نشه بعش صغيرا . كان المسار مشينا مباشرة أمام سريره معلقها . وحده يحركها ببطء وكأنه يصوبها تصويبا . وفي اللحظة الثانية بددت تدق ، ولاحظنا معا أن دقائق المعدية تشبه صوت عكاز مفرد ...»

— نكم اشتريناها ؟

— لم اشترها ، سرقها !

ومنذ ذلك اليوم وهي معلقة هناك ، تدق خطواتها الباردة كصوت عكاز مفرد بلا توقف^(٢٩) .

ومن خلال محاولة الربط بين بندولها المتحرك وبين الحركة البندولية للذراع الأب الذي حمل إلى البيت مصرجا بدمائه ، والذي أدى مصرعه إلى افتقاد الأسرة الأمر والى تشتت وضياعتها . من خلال هذا كله يحاول كنفاني أن يكسب ساعته بعض الدلالات الرمزية حتى يشق إقحامها المستمر في الحدث بدلالات عدة . وقد نجح كنفاني إلى حد ما في أن يحول السعة إلى قوة فاعلة في نهاية روايته ، حيث تلعب دقائق الملحاحة دوراً واضحاً في تعميق التناقض بين ما يجري داخل مريم ، وما يحدث لحامد من ناحية ، واستجابة زكريا لهذا كله من ناحية أخرى ، وفي تخليق العمل الذي حله أراد البطل اجتراحه ، خير أن مريم هي التي عطته نياية عنه : فعل القتل ، قتل زكريا .

وزكريا هو أقل شخصيات «ما تبقى لكم» أهمية ، وأقلها إثارة للاهتمام . وهو في الوقت نفسه السعة الكفائية من شخصية جاسون في رواية «الصخب والعنف» ، الذي يجسد صورة الإنسان في أحط درجاته . إنه لا يعا بشيء ولا يهتم بغير المظاهر الخارجية ، ويحول كل شيء إلى قيمته المادية القسبة . وزكريا ، كجاسون ، جاهل ، أناني ، قذر ، بمنلي عقده بالآراء والأحكام الجاهرة . وهو يخطف عن الآخرين في أنه يحاول أن يقطع صلته بالماضي ، وأن يعيش الخاصر بطريقة فيها الكثير من البرجماتية وصيق الأفق .

وزكريا هو الشخص الذي بلوث شرف حامد ، غير أن علاقته بحامد تنطوي على عناصر تماثل علاقة كويتين بدالتون إيمز الذي تلم شرف أخته ، وعناصر تتصاد مع هذه العلاقة في الوقت نفسه . إن حامداً يريد أن يقتل زكريا كما أراد كويتين أن يقتل دالتون إيمز ، ويمثل في تحقيق ذلك كما فشل كويتين . غير أن فشله لا يعود إلى شجاعة حصصه كما هي الحال مع دالتون إيمز في «الصخب والعنف» ، ولكن على العكس بسبب ضعفه

ودونته . فكريا هو النقص الكامل للثلاثون إيمز . ولابد من الإشارة هنا إلى أن التأثير يعبر عن نفسه من خلال التناقض الكامل بقدر ما يسفر عن نفسه عبر التماثل أو التطابق الكامل . الثلاثون هادي شجاع قوى ورحيم ؛ أما فكريا فإنه عصبي مهزوز جبان ضعيف وشرير . إنه أقرب إلى جاسوس منه إلى دالتون . يميز غير أنه يشبه دالتون إيمز في أن الكاتب لا يعطيه دوراً في عمية النص ، فلا يوجد صوت روائي له ، ولا تروى أي من الأحداث من وجهة نظره ، ولا نسمع شيئاً على لسانه مباشرة ، اللهم إلا مآثره الشخصية الأساسية الثلاث تعاملان معه ، والثلاث تقدمان من وجهة نظرها ما يدور أمامنا من وقائع وأحداث ؛ فليس فكريا منولوج خاص به ؛ إنما لا نسمعه ، وإن كنا نسمع عنه

أما إذا انتقلنا إلى مريم فإننا نجد أنها إزاء الشخصية الأساسية في كلتا الروايتين . فمريم هي السبعة الكتابية من كادي في «الصحب والعنف» ومع أن كادي لا تظهر كثيراً على مسرح الأحداث في رواية فوكير إلا أنها المحور الذي يدور حوله عالمنا بنجي وكويتين . والواقع أن كادي العائنة تلعب الدور الرئيسي في كلا الدين ، لأنه ما إن يغيب المحور حتى يعاني العالم من التصدع . وفي رواية فوكير لا نتعرف على كادي واحدة وإنما على اثنين ، أو بالأحرى على صورتين متباينتين لشخصيتها . فكادي التي يقدمها لنا بنجي تختلف عن تلك التي نطل عليها من منولوج كويتين ؛ إذ يمثل فقدان بنجي لكادي فقداناً للام الحقيقية الوحيدة التي عرفها ؛ لأن كادي قد قامت له بدور لأم ، عندما أحدثت على هاتقها الاصطلاح بالواجبات الأمومية التي نحت عب أمه الحقيقية السيدة كميسون . ويمثل فقدان كادي أبها بسبعة له فقدان المرعى ، أو على الأقل يرتبط به .

وقد فصل غسان كنفاني صورتي كادي في روايته ، فقامت الأم العائنة بدور كادي التي يقدمها لنا بنجي ؛ لأن غيابها يمثل بالنسبة لحامد ما يمثل غيب كادي لبنجي . لقد أخذت معها عندما احتضت كل القيم والمبادئ الجميلة في عالمه . أخذت معها الإحساس بأن العالم مرتب ومنظم ومنطقي ، واختفى معها الإحساس بالانساق مع العالم والأمن فيه ، وتركته وحيداً بلا سند ولا صدر يحسبه الحب والحنان . ومن هنا فإنه يردد شيئاً شبيهاً بصرخات بنجي كلما اصطدم بحدار العالم الأصم ولوكات أمك هاهنا ! هذه الصرخة اللتاعة التي تعبر عن إحساسه بالصبيح ، وعن أن لعالم قد تحمل عنه عدداً حرمه من أمه . وكما يرتبط غيب كادي بضياع المرعى في «الصحب والعنف» يرتبط غيب الأم في «ما نبقى لكم» بضياع الوطن ، بضياع فلسطين .

أما بالنسبة لكويتين فإن كادي تمثل شيئاً آخر . إنها لا تمثل الأم بل الحبيبة المختلة والمسنحيلة معاً . ولذلك فإنه لا يستطيع أن يفهم أو يفهم مسألة أن تعطى نفسها ، راضية ، لرجل

آخر . ويحول حياتها الجنسية إلى حالة ميرونية من الخطيئة الأخلاقية . ولأنه يتوق إلى البرهنة على حطر آراء أبيه هذا الصدد ، فإنه ينشئ بالأسس الأخلاقية للحرارة الحوية ، تلك التي تقول إنه إذا أخطأت امرأة فلابد أن يكون ذلك بسبب أن الرجل كان أقوى منها وأجبرها على ذلك . ومن هنا فإنه كأنه وفي لابد أن يتأثر لشرفه المثلوم ، وأن يبادر بقتل من لوث شرفه .

غير أن كويتين يبوء بالفشل حبيبا بخرج هاتقها لمواجهة دالتون إيمز والانتقام منه لشرفه المهين . ذلك لأنه يجد في دالتون صورة لرؤيته القهوجية أو المثالية عن ذاته كما يريد أن تكون إنه هادي ، شجاع ، عاقل ، دمث ، رابط الحاش ، شفيق ، قوى . ومن هنا لا يستطيع كويتين الحقيقي أن يرتفع إلى مستوى كويتين المثال ، ويعود بالفشل من هذه المواجهة طالبا من أخته أن تقر بأنه هو الذي ارتكب معها جريمة الزنا بالمحرم ، تلك الأسطورة البيرونية التي تؤكد لنا أنه ما عشق جسد أخته قط ، بل عشق فكرة ما من شرف آل كوميسون ، وهو الشرف المحمول مقلدا ومؤقتا على غشاء بكارتها الرقيق الدقيق ، كمن يريد أن يوازن مصغرا للكرة الأرضية لشاسعة على أنف فتنة مدربة ، وهو الذي ما عشق فكرة الزنا بالأخت ، عدل ذلك أمر لا يقتره أبداً ، بل تعشق فكرة مسيحية من العقاب الأبدى لمثل هذه الخطيئة . وبذلك يستطيع هو نفسه ، عرضاً عن الله ، أن يقحم نفسه وأخته في الجحيم ، بحرماً هناك إلى الأبد ، ويقيها سليمة إلى الأبد ، وسط البرن الأزلية (٣٠) . من هنا يرى أن مأساة كويتين تكمن في أنه يريد أن يتحدى الزمن وأن يهزمه ، وفي أنه يرى الكهات بوصفها قادرة على خلق الأعمال وليست مقلدة لما أو معيرة بها . وحيثما نفس الكلمات في أن تحول إلى أعمال يزداد إحساسه بدلا معي ويتحرر .

وصورة كادي التي تطل علينا من منولوج كويتين هي المصدر الذي انبثقت منه صورة مريم في رواية غسان كنفاني ، فقد أصبحت مريم ، وخاصة بعد ضياع الأم ، مركز عالم حامد . وهو يحس ، كإحساس كويتين إزاء أخته ، بالمسؤولية عنها والعجز عن الاصطلاح بهذه المسؤولية معاً . ولأنها مركز عالمه ، من سقوطها يكتسب بالسبب له معنى درامياً حاداً . ويكتف كادي من درامية السقوط عندما يرتبطه فكريا ، الشخص الذي يحترقه ، والحائز الذي أعلق أمامه طريق التحقيق ، طريق الانتقام للأب الذي أدى غيابه إلى تدهور العالم ونخله . ومن هنا يصبح السقوط مأساوياً ومضاعفاً ، ويجهر هذا السقوط على كل ما تبقى من استقرار أو منطق في عالم حامد ، ويدفعه إلى حوص عمار الصحراء ، على يسرح مريم المفقودة .. مريم الأم ، مريم الأخرى على الجانب الآخر من هذا المظهر الصحراوي الذي طالما التهم العشرات .. عليه أن يعبر هذه الصحراء قبل طلوع

الشمس ، ومن هنا تتوتر أحداث الرواية كلها في قصة الزمن العاتية

وعندما نحطى مرم ، أو تسقط ، يتقدم زكريا للزواج بها قبل أن يسهر جيب الخبيثة عن نفسه . وزواجه منها يجلب إلى شخصيته بعض ملامح زوج كادى : هربث هيد . الذي نجد أن مقالته مع كويتين كانت المصدر الذي استلهم منه كنفاني ذلك انقاء المرير بين حامد وزكريا . وقد طلبت السيدة كومبسون (الأم) من هيد أن يعتبر كويتين أحماء الأصغر . أما زكريا فإنه يدعو حامد به الصغبر ، بأسلوب لا يخلو من زراية واستهزاء

وهناك تجاور واضح في منولوج كويتين بين صور الزواج وموت خلال رحلته ، وبالأحرى جوارته النفسية عبر المدينة في آخر أيام حياته ، يوم أداته مونولوجه . وهذا التجاور نابع من حقيقة أن زواج أخته كادى يسبب موته ويستحضر جنازته . أما في « ما تبقى لكم » التي استبدلت بموت كويتين هروب حامد . فإن هذا التجاور يتحول إلى تجاور لصور الزواج والزواج ، أو صور الزواج والحرب من نيسان حرب ١٩٤٨ . وهو نزوح يعتبر بالنسبة لرواية نوعاً من الموت ، ومصدراً لكل الشرور التي عانى منها حامد وقاسمت منها أخته . ومع أن ذكرياتها عن فلسطين المضاعفة قبيلة للغاية ، فإن فلسطين المفقودة تتحول إلى سر ساعها دونه إلى فردوس مفقود . وحامد هو أكثر الشخصيات معاناة من هذا فقدان

وحامد هو النسخة الكفافية من كويتين ، وهي نسخة تؤسس علاقتها بالأصل عن طريق القائل والتناقض على السواء . فإذا كان هناك في أعماق كويتين إحساس صديق بجمية لأمن والأسى ، لأنه أخفق في أن يعرف أباه جيداً ، أو أن يقيم معه علاقة حقبية وطيدة ، فإن هذا الإحساس نفسه يلوب في وجدان حامد الذي يتأسى على ذهاب أبيه قبل أن تتوطد علاقته به . ذهب وذهبت معه كل أساليب الأمن والاستقرار . ذهب فاسار عمود العالم وضاع منه المعنى . والأهم من هذا كله أنه ذهب دون أن يتعرف عليه حقاً ، فوضع بذهابه الدامي هذا على كاهل حامد عبء الانتقام له وعبء النهوض بمسئوليته في الوقت نفسه .

وبحلول حامد ، كما فعل كويتين تماماً ، أن يوقف تدفق الزمن حتى يستطيع استيعاب هوضي العالم الذي هاب عنه الأب أو تحيى فيه عن مسؤولياته للآين ، دون أن يؤهله للاضطلاع بهذه المسؤوليات الحسام . غير أن الزمن لا يمكن أن يتوقف عن التدفق ، ومن هنا لا يجد مناصاً من الاعتراف بأن العالم الوحيد الذي له معنى قد مضى إلى غير رجعة ، وأن الماضى هو القيمة وهو الاستحالة معاً ، فليس بالإمكان استرجاع هذا الماضى الذي انصرم وساهم الوعي باستحالة استرجاع الماضى ولا

معنى الحاضر في تكشف عجز البطل وتصديق إحساسه بالهجز والإحباط . إنه ، ككويتين تماماً ، يحاول أن يعبر عن إحباطات الزمن والتعبير والتحليل التي لا تستطيع أخته إلا أن تعيشها وتتقلب على بواب الحيرة الحسية بها .

وهذا التناقض بين القدرة على التعبير عن شيء والاكتواء بيران معاشته ومعاناته يرتبط بتناقض جوهرى آخر في منولوج كويتين ، وهو التناقض المعقد بين الواقع من حوله والعالم المثالي الذي مضى والذي يريد البطل استرجاعه ، التناقض بين الجوهر الدائم والعرص الوقتى للتعبير . غير أن أسلوب تيار الوعي الذي يستعمله كل من هوكر وكنفاني يحبط المثالي بالواقعي ، والحقيق بالخطي ، بطريقة توحى باستحالة تعايشها أو تساوقها معاً ، وتضاعف العبء الملقى على كاهل الشخصية : عبء إيقاف الزمن واستعادة الماضى المردوسى المفقود . ويحاول حامد أن يحقق هذه المهمة المستحيلة ، لكن الرواية تنسب به وهو يواجه العدو في تيه الصحراء ، معه سكين ، ولكنه لا يستطيع أن يقتل بها الحندي الذي وقع في قبضته ، لأنه العدو وصياد الأمن أو البقاء في الوقت نفسه . وهذه هي مفارقة نهاية الدمية . وحامد على وعى شديد بهذه المفارقة . وبخطورة وضعه وخرج مركزه ، ولكنه في الوقت نفسه عاجز عن قتل الحندي ، إذ يبدو أنه يعاني ، مثل كويتين ، من نزعة عاطفية مشبعة ومحبطة .

لكن حامد يختلف عن كويتين الذي لا يتجسد عالمه المثالي في صور موضوعية مجسدة ، والذي يصارع ليخلق أو ليستعيد صورة هذا العالم المثالي الذي يؤرقه الانفجار إليه . لأن عالم حامد المثالي عالم حسي ملموس كجراحه الحقيقية . إنه عام بمد جذوره في الماضى المفقود الذي تتوارد مدده المأساوية الممزقة على وعيه ، وفي فلسطين الصائفة التي يرتبط بصور طفلية فيها قدر كبير من البراءة والنقاء والسذاجة معاً . غير أن حامد يتفق مع كويتين في الوعي بأن هذا العالم المثالي لا يمكن أن يتحقق في الواقع الموبوء المحيط به ، وبأن كل الدلائل الواقعية تشير إلى أنه عالم محكوم عليه بالضياع الأبدي ، أو على الأقل نصعب باستمرار أى أمل في تحقيق هذا المثال على الأرض ، لأنه ما إن تتخلق أجنة هذا العالم المثالي حتى يجهز عليها الواقع ويدمرها .

ويدفع هذا الوعي المأساوى كلا من حامد ، وكويتين من قلبه ، إلى المعاناة بما يسمى سارتر بالقلق الوجودي : حياء يعاني الإنسان إلى حد اليأس دون أن يستطيع الانتحار أو العثور على رؤية نصق على العالم من حوله المعنى صحيح أن حالة القلق الوجودي تبدو أكثر عمقا وإقناعاً عند هوكر ، إلا أننا ملموس بعض سياتها عند كنفاني برغم أن حداثة بطله وصحالة ثقافته تجعلنا نشعر بأننا أمام شاب لم ينضج عقلياً بعد ، ممتلئ برؤية فاجعة وحس يوى بضرورة الانتقام لأبيه ، ولكنه عاجز عن تحقيق هذا الانتقام أو فلسفه تلك الرؤية

غير أن ساء روايته « ما تبقى لكم » يحاول أن يرأب صدع هذا العجز ، بتعميقه للمعارقة بين حامد وزكريا : بالصورة التي تزيدنا وعياً بمسألة حامد ومذربه ، فحياة زكريا لا تسد الطريق أمام حامد للاشتغال بأبيه ، ولا تنتزع من عالمه التراس - سليم - الذي كان يستطيع أن يهديه إلى طريق التحقق فحسب ، ولكنها تلوث مريم ، رمز الماضي الحى . وترداد هذه المفارقة حدة إذا علمنا أن حامد الجديد - ابن مريم - سيولد من صلاب الخائن زكريا . فمريم التي تحمل حين زكريا تتعهد بأن تسميه حامداً عندما يهرب حامد إلى الصحراء مكررة بذلك ما فعله كادى التي أصرت على أن تسمى جينها عقب انتحار كويتين - سواء جاء ولداً أم بنتاً - باسم كويتين لكن مريم تؤمن في سذاجة واضحة أن جينها ولدها وأنها منسوبة لحامد وهي ، كما هو الحال مع كادى ، أكثر الشخصيات تلقائية وقدرة على العمل والعطاء . ولذلك فإن الشخصية الوحيدة المدخلة في الرواية ، التي تحقق بعض رجاءات حامد المخطئة ، كما تحقق رغباتها هي أيضا

غير أن دين غسان كتمانى لرواية «الصخب والعنف» لا يقف عند حدود الأحداث والشخصيات . ولقد لاحظنا أنه يستعمل الرموز والصور والاستعارات نفسها وأنه يلجأ إلى لباء المعنى نفسه وإلى استعارات معظم قواعد السرد الروائى التي وضعها فوكير براعة في روايته ، واستعارات الوظائف نفسها أيضاً ، لأن فوكير يوصف سرده الروائى المتسير في نقل ما يريد أن يقدمه للقارئ عبر خلق لحظات كثيفة وثرية من التوتر الانفعالى وليس عبر السرد المتسلسل للحقائق أو الوقائع . كما أن الطبيعة الاجترائية والمفتحة لهذا السرد تتصارع مع طريقة فوكير في ترتيب مادته الروائية في كتل ومجموعات ، لانهض علاقتها ببعضها على المنطق السببى ، أو الترتيب التتابعى ، وإنما على شاعرية التابع لكبرى ، وجدبية القائل والتصاد ، على خلق نوع فريد من التماسك البنائى الذى يعتمد على تفاعل العلاقات بين هذه الحزبات والكتل والمجموعات بطريقة تخلق وحدة فنية مترابطة .

وهذا أيضا هو ما حاول كتمانى أن يفعله ، لأن بناء المعنى في روايته لا يعتمد على مهارات التقية أو صياغات الصور الحاذقة ، أو خلق الرموز الفنية الدالة ، أو بلورة منظور السرد الروائى ، أو تعدد هذه المنظورات بتعدد الشخصيات الفاعلة ، أو استعمال بعض الأدوات الفنية الخاصة مثل تيار الوعي ، وإنما يعتمد أساساً على مدى توفيق كل هذه الاجترارات أو فشلها في أن تكون جزءاً عضوياً فاعلاً في وحدة واحدة متماسكة ، كما هو الحال في رواية فوكير .

وهذا - أيضا - بالإضافة إلى هذا كله مسألة الرمز الروائى التي تشير أية معالجة مستأنية لها إلى أن غسان كتمانى لم يتأثر بفوكير بحسب ، وإنما سطا على زمنه الروائى برمته بكل تداخلاته الشعورية ، وشروحه المتعمدة في التسلسل الزمنى ، وطريقته

الفريدة في إدماج الأشياء المتذكورة في قلب الواقع المعيش ، ووزع الماضي في تربة الحاضر ، وأهم من هذا كله في تبني السرد الروائى دى الصوت الأحادى تحت قناع الحيلة السردية التي توحى بتعدد الأصوات . وهناك أيضا هذا التشابه أو بالأحرى التطابق بين المشهد الافتتاحى في « ما تبقى لكم » ومستهل متولوح كويتين في «الصخب والعنف» . والوظيفة المتماثلة لمسألة عذرية حامد وعذرية كويتين ، أو للرموز الثانوية في العملين ، كرمز السكين أو رمز النار . وهي كلها أمور تؤكد عداوة دين كتمانى لرواية فوكير . ولا أريد هنا أن أستسم لأغراءات تفصيل القول فيها ، لأننى أريد أن أنتقل إلى الرواية التالية

إدانتنا إلى رواية نجيب محفوظ «ميرamar» بسجده نفسه بإراءه روائى أكثر نمواً وحرية ، وأشد اقتداراً على استيعاب التأثير وهضمه وتحتنه . ومع أن تأثره برواية فوكير «لصخب والعنف» لا يقل قوة عن تأثر كتمانى بها ، إلا أنه أقل وضوحاً وأكثر دهاء ولا مباشرة ، لأن قدرته على الاستيعاب والأخذ عن فوكير ونمطه أكبر بكثير ، ولأنه استطاع أن يكسوما نقله عنه بغلالة كثيفة من الألفاظ المعنوية المتميزة ، إلى الدرجة التي تدفع البعض إلى تصور أننا لسنا هنا بإراءه عملية تأثر أدبى ، وإنما بإراءه عملية تناظر في التجارب الحصارية والخبرات الفنية ، نتج عنها هذا القائل الواضح بين الروائيتين ، وإلى أن رواية «ميرamar» تظهر لنا مدى تغلغلها في مسيرة نجيب محفوظ الروائية وانتمائها إلى عالمه المعنى . بصورة تبدو معها كأنها خطوة طبيعية في تطور نجيب محفوظ الروائى . فقد سبق له أن جرب ، في رواياته السابقة ، استخدام ما يمكن تسميته بالصورة البدائية من تيار الوعي . هذا فضلاً عن أن تشابه الموضوع ، وهو تصوير تداعى عالم بأكملة بقيته ومواضعه ورؤاه ، هو الذى أدى إلى تشابه أشكال المعالجة ، وتماثل البناء والصياغات الأدبية

غير أن هناك الكثير من القرائن التي تشير إلى أننا أمام عملية تأثر أدبى واضحة . ليس أقلها أننا نعرف أن نجيب محفوظ قد قرأ فوكير وأشار إلى أعماله ضمن الكتاب الذين تأثر بهم ، وأنه أبدى في عدد من المناسبات إعجابه برواية «الصخب والعنف» وخاصة شكيكها المعنى البارع ، وأنه أشار إلى أنها من الأعمال التي نبتت إلى إمكانات المولج الداحلى الكبيرة في السرد الروائى ، ولكن ، وهذا هو الأهم ، لأن أية قراءة مستبصرة لرواية «ميرamar» تكشف لنا عن دين هذه الرواية الواضح «لصخب والعنف» ، وعن أن مسألة التشابه بين الروائيتين تعود إلى عادية عملية التأثر ، دون أن يقلل ذلك من أهمية مسألة التناظر بين التجريبتين الحصاريتين اللتين أفرنا هذين الروائيتين

ومن البداية نلاحظ أن «ميرamar» مثنها في ذلك مثل «الصخب والعنف» رواية تهتم بجدلية العلاقة بين الماضي والحاضر بالطريقة التي يهبط بها الماضي الحاضر ويتفاعل معه ، إنها تقدم لنا حاضراً يؤرخ تحت وطأة الماضي ويعانى من عذبه ،

كادى في «الصحب والعنف» ليس لها صوت روائى وإن كان لها دور روائى كبير

ولا يكفى أن نجد هذا التطابق في تركيبة الشخصيات الروائية. ولا يكفى أيضا تماثل الموضوع للبرهنة على تأثير محبب محفوظ برواية فوكير، خاصة أن محبب محفوظ قد ركز على الأبعاد الاجتماعية لعملية الاسيار والتحليل، وهي سمة محبوظة بارزة لا علاقة لها برواية فوكير، وإن كان الجانب الاجتماعي واضحاً في «الصحب والعنف» إلى الحد الذي دفع إيرميج هارو إلى تقديم تفسير اجتماعي لها، بل اعتبار هذا الجانب الاجتماعي هو جوهر الرواية برمتها⁽³⁾. غير أنه من الضروري أن نتناول الشخصيات والأحداث بشئ من التفصيل حتى نتعرف على حقيقة العلاقة بين الروائين، وعلى مدى دين محفوظ لرواية فوكير.

وإذا بدأنا بالشخصيات المسنة الثلاث، سنعلم أنها كلها شخصيات هامشية، فقدت هاميتها ونتمى حقيقتها إلى عام دوى واحتصر، وتركها وراءه عبر قدرته على التكيف مع عدم الجديد الذي حل مكان عائلها القديم. دريانا بنت الواقع اندى انقراض، تعاني في حاضرها من أمراض الشبوخة وأمراض الزهم والسوسة كالسيدة كميسون تماماً، وتعيش مثلها في أوهام الماضي تاركة عبث النورس بأعباء العمل في ابنتيها لزهرة، كما تركت السيدة كميسون عبث مرها لبريحية ديلري أما طلي مرزوق فإنه قد فقد مع التعبير ثروته كما فقدتها الحمار مرى؛ ومن هنا فقد اندمج مثله إلى إغراق همومه في سدابير الحمر. ومن الطبيعي أن تفقد شخصية من هذا الطراز الاهتمام عن حوّلها أو تنجسهم. وهذا ما فعله كل منها، وإن كان مرى يقيم علاقة ود خاصة مع بنجي، الذي سمى في أوله الأمر باسم خاله مرى، ثم تغير اسمه بعد ذلك بسوات إلى بنجي. والعرب أن طلي مرزوق لا يقيم أية علاقات مع شبان (ميرامار)، اللهم إلا علاقة ود ونعاطف مع حسنى هلام، النسخة المحفوظة من سجي

أما عامر وجدى فإنه يتصل بالأب كوميسون عن طريق التماثل والاختلاف معاً. فعلى عكس الأب نجد أن لعامر وحدى «مونولوج» الخاص الذي يبدأ به الرواية ويبينها، والذي يصل بحريته ما بين مونولوجات الشبان الثلاثة. ومن هنا فإنه يقوم بتطبيق المدخل والحائمة معاً. ويحاول نجيب محفوظ في القسم الأول، وهو القسم الأطول، من «مونولوج» عامر وجدى أن يقدم حاله بالطريقة التي تحت قارته على تبني وجهة نظر الشخصية الراوية للأحداث، وأن يحقق نوعاً من التوازن الدقيق بين الماضي والحاضر، وأن يقدم كلا منهما وقد انعكست صورته على مرأيا الآخر فأرهمت وعينا تفاصيل كل منهما وتناقضاته الحادة مع الآخر.

حاصراً يصارع بلا جدوى لتحرير نفسه من قصة هذا الماضي ولا حاجة لي هنا إلى أن أؤكد أن مفهوم محفوظ عن ميراث ادعى التقيدى وصق فاعيته في الحاضر يختلف عن مفهوم فوكير. إن اهتمام محفوظ الأساسي منصب على الحاضر الذي يتداعى، ويتهرأ تحت عيني الجميع الذين يبدو أن على عيونهم عشوة فهم لا يفقهون مدى هذا التدهور أو دلالاته.

وفي أحد مستويات التفسير نجد أن الروائين مرثيان سيعدن، إحداهما يبنى الماضي، أما الأخرى فتسوح على ما جرى للحاضر. عبر أن كلتا الروائين تتفقان على أن فقدان الحب وصبح الماضي إلى غير رجعة هما السببان الرئيسيان لتدهور المجتمع الحديث وانحيار حاله القيمي المتأسك، وعلى أن معظم أشكال التدهور والتحلل الأخرى ليست إلا أعراضاً فلهين المرضين الكبيرين.

ويتمتع محبب محفوظ، كما فعل فوكير، على أسلوب المولوح الداخلي في بناء روايته، فيتيح مثله لشخصياته الأساسية أن تروى كل منها الأحداث من وجهة نظرها. لكن مونولوجات محبب محفوظ أبعد ما تكون عن المعنى الحقيقي لمونولوجات الفوكيرية؛ لأنها تفتقر إلى عفوية البوح الذاتي، وتفتقد التدهاى الحرة وبراء المولوح الداخلي؛ ولأنها تعاني من قدر كبير من حضور المؤلف المقحم. إنها في الواقع أقرب إلى سرد القصص الموضوعى المكثوب في قالب المتكلم، والذي بطمح إلى تقديم وجهة نظر شخصية ما في محاولة لجعل أبعاد الماضي الهائلة تلقى بوطانها على الحاضر. ومع ذلك فقد استمدت هذه المونولوجات البدائية من إبحاز فوكير الروائى في «الصحب والعنف»، وخاصة مونولوج حسنى هلام الذي يستخدم بعض أخيل التناثية التي استعملها فوكير في مونولوج بنجي. كما استمدت «ميرامار» نفسها من التفسير التفسى الذي نطوى عليه («الصحب والعنف»)، والذي يتعلق بالمفهوم الفرويدي الخاص بالأنثى العليا - والأنثى - والهوى - والليبدو.

عبر أن أوضح أشكال التأثير برواية فوكير في «ميرامار» هو بناء الشخصيات. ففي «ميرامار» نجد أنما بإزاء سبع شخصيات: ثلاث منها تنتمى إلى الجيل المس الكبير، وهي عامر وجدى وطلي مرزوق وماريانا. وتقابل هذه الشخصيات الثلاث في «الصحب والعنف» شخصيات: الأب كوميسون، والحد مرى، والأم السيدة كوميسون. وأما الشخصيات الأربع الشابة: حسنى هلام، ومنصور باهى، وسرحان البحيرى، وزهرة، فإنها تقابل الأخوة كوميسون: بنجي وكويتى وجاسون وكادى على الترتيب. هنا بالإضافة إلى أن مونولوجات الشبان الثلاثة تظهر في «ميرامار» بنفس ترتيب مونولوجات الأخوة الثلاثة في رواية فوكير. أما زهرة التي تقابل كادى فليس لها مونولوجها الخاص - برغم دورها المهم في الرواية - تماماً كما أن

وفي قسم عامر وجدى نجد أن الماضي يبتق عجأة وكان بعض الكلمات أو الأحداث قد لمست زياد رصاصاته فاصحرت مقاطعة الحاضر، لا بطريقة عموية وإنما بطريقة فيها الكثير من القصد والعقلانية. ومثل بنجي الذي يدخل قارئ فوكر في تلايف الماضي ويقذف به في دوامته المدوحة، نجد أن عامر وحدي هو أكثر شخصيات «ميرامار» قدرة على تقديم الماضي بلقارئ. صحيح أن فوكر استطاع من خلال وصي بنجي الطفل أن يرتفع بالماضي إلى مستوى الحاضر، وأن يساويه به، وأن يلذّب اللابن معاً في تيار من الخبرات الاحباطية، وأن يكسبه من خلال تلقائية بنجي وطفليته نوعاً من الحضور والصلادة. لكن يجب محفوظ استعاض عن هذا كله بعقلانية وجدى الجافة، وبرؤية المرونة التي تحاول أن تتحنى وراء أقنعة من الأبوة أو الحس النصول. ومن هنا نتفق في أن يحقق للماضي هذه الحيوية والفاعلية والحضور الذي حققه فوكر، وكمرست طريقة تقديم الماضي في لحظات استراتيجيّة دالة ومختارة بوعي واضح للتعلق على الحاضر، أو لزيادة به، أو إبراز عتبة كمرست هذا الإحراق صحيح أن نجد في تقديم عامر وحدي لماضي قدراً كبيراً من الاتساع والشمول الذي يمتد من ثورة ١٩١٩ (٣٢)، ومحنة ١٩٢٥ (٣٣)، وأزمة حزب الشعب عام ١٩٣٠ (٣٤)، وبأسطرأيات عطلة في الأربعينات (٣٥)، إلى أحداث الثورة المحتمة حتى بداية الستينيات (٣٦)، غير أن هذا الاتساع ذاته يمرغ بصيق الرفعة الروائية، وقد ساهم مع محاولة تبرير الماضي العقلانية في شحوب صورة هذا الماضي وانقارها إلى التوهج والحيوية.

وهذا كله يوشك أن يكون نقبض ما فعله فوكر في قسم سجي الذي يتميز السرد الروائي فيه باللامباشرة والشاعرية، والذي يؤدي افتقاره إلى التشابه مع الواقع إلى أن يظهر هذا الماضي وكأنه وحدة متميزة لها وجودها الخاص ومنطقها المتمرد، وليست مجرد تعليق على الحاضر. إن بنجي لا يقدم لنا أية وقائع، ولا يستندى أية تواريخ، ولكنه يقدم لنا دقات من الصور والبصائر والمشاعر التي تكتشف في نهاية موصاها الشاعرية انعيرية أن فوكر قد نجح في استحضار عالم بأكمله من الماضي تاريخه الاجتماعي ومواقفاته وقيمه ومبواته وهمومه. أما عند محفوظ فإن عامر وحدي لا يبدو أن يكون صوتاً ناعياً من ماضي، يعلق على الحاضر مستهدفاً إدانته، دون أن يسجح كثيراً في كسنا إلى وجهة نظره العقلانية المستبزة.

أما «مونولوج» حسني علام الذي يجيء مباشرة بعد القسم الأول من «مونولوج» عامر وجدى فإنه يحاول أن يقدم لنا لحاب الآخر في مونولوج بنجي، الجباب الحسني، البصري، الذي يقدم لنا عقل يهرب من قيود العقلانية. إن حسني مثل بنجي تماماً، هم الأول إشاع حاجاته العضوية، وهو لذلك يرى نفسه مركز العالم الذي ترد الأشياء إليه؛ تكتسب غايتها منه وتتحقق كيونتها به. وهو يرى الأشياء كبنجي تماماً الذي

لا يربط بينها، ولا يعبه أن يصن عليها أي منطق.. إننا نقرأ كثيراً في قسم بنجي جملاً من هذا القبيل:

«ودخلت يد فيرش بالملعقة في انقصة» وجاءت الملعقة إلى في» ودمدغ السحار باطل في» (٣٧).

جملاً توحى بأن بنجي هو مركز العالم، وأنه يرى الأشياء فقط في إطار علاقتها به، وكأنها تتحرك وفق عتبة محددة وهذا كله منطقي بالنسبة لمن توقف عمره العقل عند مسوات الطفولة الأولى.. لكن محفوظ يستعير المنطق نفسه في مونولوج حسني علام الذي نقرأ فيه كثيراً جملاً من نوع:

«البحر يمتد تحتي مباشرة»... «أما العرة فتسقط بسحنة كلاسيكية. تذكرني بسرأي آل علام بطنطا»... «أصبق بها»... «حملنا المصعد معاً»... «راحت السبارة بحوب الشوارع والأحياء» (٣٨).

تلك الجملة التي تتحرك فيها الأشياء بلا منطق أو ترابط، وكأنها مرئية عبر أحداق طفل لا يعبى ما وراء حركتها، أو كأنه مركز الكون الذي تكتسب الأشياء غايتها منه وبه، كما هي الحال مع بنجي، وإن كان هذا غير منطقي في حانة حسني علام، اللهم إلا إذا كان أسلوب مونولوج بنجي قد استهوى يجب محفوظ إلى الحد الذي فاته معه ارتباطه العضوي بالشخصية التي خلق للتعبير عنها.

أما جملة حسني علام المفضلة «فربكيكو.. لا تنمي!»، فإنها التجسيد اللغوي لحالة التحرر من الوعي واللوم مع عدم بنجي، ولا تجاهه اللامسؤول من الحياة. فحسني علام يتمبر، كبنجي تماماً، بصعف قدرته على أن يعقل لعالم. ومن هنا فإنه يراه على أنه مجرد منبر واستجابة! مجرد حيط من لصور البصرية والسمعية. غير أن عالمه ليس عالمًا بلا زمن، كما هو في الحال مع بنجي؛ ولذلك فإنه يعاني من عجزه عن التحرر من قصة الماضي. وعلاقته بهذا الماضي هي علاقة حب وكراهية في الوقت نفسه؛ لأنه لو لم يهزم هذا الماضي أمام زحف الحاضر والتغيير لما عانى حسني علام من كل هذا العذاب. ويحاول حسني أن يجد في زهرة نوعاً من الخلاص، ولكن عندما تصده عنها يجأ بالشكوى بالطريقة نفسها التي يشكوها بنجي كلما مع من شيء معه.

إذا كان كل من عامر وجدى وحسني علام يقدمون الأوجه المختلفة لمونولوج بنجي، فإن مونولوج منصور باهي يمسك أصداً بحث كويتين من القيم والمثل في عالم لا يمانى فحسب من فقدان، وإنما لم يعد يعاً بهذا العقدان. ومنصور باهي شديد الصعف، شديد السلبية ككويتين، كما يعجز مثله عن التعامل بفاعلية مع المارق الذي وجد نفسه، أو سباً أخرى. وصح نفسه فيه. ذلك لأن بحثه المصوم من هويته وعن حقيقة ذاته لا يمتنع به التوارث العلي أو النفس، ولا يجهر على التناقص الحد بين

ماصيه المؤنث وأخاصر انكسب الذي كتب عليه أن يعيشه .
ولكنه على العكس من ذلك يكثف من إحساسه بالمعجز والعزلة
عن الواقع الخارجي ، ويشعره بالاعترا ب ، ومن هنا كان من
الطبيعي أن يسير ناعما إلى أحاييل الأعداء ، وأن يأكل من
طعامهم ، حتى أصبح مفعد العقل و الروح .

وعند منصور باهى الرئيسى ، كما هى الحال مع كويتين ،
هو ماصيه الخاص الذي لا يستطيع منه فكاك ، ولا يقدر في
الآن نفسه على هزيمته أو التخلص منه . ومن هنا فإن طريقه
الوحيد للخلاص لا يتحقق إلا بتدمير الذات . ونحن نعرف أن
كويتين ينبغي منتهى طريق تدمير الذات ويتحرر ، أما منصور
باهى الذي يعتقد إلى شجاعة كويتين المعنوية فإنه يريد من
الواقع الخارجي أن يجهز عليه لأنه عاجز عن الإجهاز على نفسه
والواقع أن محاولته لتحقيق لقتل سرحان البحيرى ليست إلا ، في
بعض مسئوليت معها ، محاولة للانتحار ، لقتل هذا المصور
باهى القابع في دحلته ، والذي لا يستطيع أن يطبق نصرته أو
يختمه أكثر من فعل . ومن هنا فليس غريبا أن يقول له

« لا حياة لي إلا بقتلك » (٢٩)

ومنصور باهى ، مثل كويتين من قبله ، بطل هامتي ، شيم
حياته بالإفراط في التفكير والتردد والحزن والخيرة إذا تصرفت
النساء . وإذا كان كويتين قد عانى كثيرا من شخصية أبيه ،
السيطر المستبد ، فإن منصور باهى يعاني هو الآخر من تسلط
أبيه واستبداده . وهو شبيه كويتين أيضا في أن لا يملك بأفعال
تدمير الذات وتعذيب النفس وإدانها . ومن هنا فإن نفسه
يتحول في النهاية إلى قطعة إنشائية مؤثرة حول المعاناة وخيبة
الأمس التي قامى بها كل من كويتين وحامد بطل عسان
كعدى .

وكما حاول كويتين أن يتحمل مسئولية سفلة كادى ، وأن
يقنعها بأن تعترف للجميع بأنها فقدت عذريتها بسبب اعتدائه
هو عليها ، فإن منصور باهى يحاول هو الآخر أن يقنع زهرة بأن
تقبل مسئوليته عن سقوطها ، وأن تقبله زوجها لها ، عندما
يجمعها سرحان البحيرى ويتحلل عنها . بل إن مشهد معانته لها
في الأمر وحبب للزوج يوشك أن يكون إعادة كتابة لمشهد إقناع
كويتين بكادى بأن تعلن للجميع أنه هو الذي أهمل عذريتها
وأشبهت بكارتها (٣٠) . وكما رفضت كادى فكرة كويتين ، تعرض
زهرة ورجل الصرامة نفسها ، طلب منصور باهى ، بل لا تعتبره
طلبا عن الإطلاق ، معلنة استحالة كاستحالة اقتراح كويتين
ناعما . وعلى العكس من كويتين الذي يعاني من البحث المفضي
عن العالم الذي اندثر ، ويتعذب نفسيا تحت وطأة وعيه
لأخلاق ، نجد أن منصور باهى ليس إلا حالة نفسية أو عقلية
لا يستطيع الكاتب نفسه أن يشخص دأما ، بل إن الفارق
لوصح بين حقيقة منصور باهى وبين ما يجب أن يمثل في البناء
الكلي لرواية دليل آخر على دين عجيب محفوظ (للصخب

والعف) . إن محاولة عجيب محفوظ لخلق نسخة مصرية من
كويتين . لتكون بمثابة الأنا العليا في روايته ، تحقق في إقناع
القارئ أو في اكتساب قدر معقول من الصلابة والتماسك ،
ضمن الإطار الشامل للبناء الروائي . ولا عرو في أن يمثل
منصور باهى الصامت الخرس المعدب في أن يكون الأنا العليا
ليسيون (ميرامار) ، ناهيك عن أن يكون الأنا العليا لمرحلة برمها
أو لحيل بأكمه ، كما كان ينبغي أن يكون

وإذا كان منصور باهى قد أحقق على هذا المستوى ، فإن
سرحان البحيرى نجح في أن يكون (أنا) الرواية و(أنا) البنيون
و(أنا) الفترة الأنا إلى حد ما . إنه ، كجاسون في «الصخب
والعف» ، لا يهتم إلا بذاته ، ولا يعبأ بمشاعر الآخرين
أو مصالحهم . وبرايم فقط ، إما كأدوات لتحقيق مآربه ، أو
كعقبات في طريقه إلى «الحاي لايف» التي يحلم بها ، والتي يفتح
بها مونتولوجه وهو لا يعبأ ، كجاسون أبص . بالمثل أو
الأخلاقيات التقليدية ، ويترجم كل شيء إلى قيمته النقدية ،
فقد حلف وراء ظهره قيم القرية ومثالياتها كحلف جاسون
وراءه كل قيم الماصي وكل أخلاقيات آل كمسون التقليدية ،
وصمم على النجاح في المدينة ، ووفق قوايها ومواضعها
الأخلاقية مها كان النسي . ومن هنا فإنه يسعى استمنا ثقة الناس
فيه ، ويخدع أشد المقرين إليه ، كما خدع جاسون أقرب الناس له .

وإذا كان جاسون هو أكثر الشخصيات في «الصخب
والعف» إساءة إلى كادى وإبتزازا لها ، فإن سرحان البحيرى هو
أكثر شخصيات «ميرامار» إساءة لزهرة وإبتزازا لمواظفها .
والواقع أن أية دراسة لوصع جاسون على الخريطة الاجتماعية
لعالم فوكر الخيال في يوكنا باتوا ستكشف لنا عن أن انتباهه
الحقيق ليس لآل كمسون وإنما للطبقة الجديدة ، مساعدة من آل
منوز مع أنه ينحدر من أصلا ب كمسون . وقد اكتشفت أنه
ذلك فيه منذ البداية ، لذلك تقول أكثر من مرة :

« جاسون هو الوحيد بين أبنائي الذي يتبع بحس عمل .
والفصل في ذلك يعود إلى » فهو يحمل خصائص أهل «أنا»
الآخرون فكلهم كآل كمسون » (٣١)

وسرحان البحيرى هو الآخر يتنى إلى تلك الطبقة الجديدة
الطالعة نفسها ، والتي يعتبرها فوكر مسئولة عن تدمير المدن
الأخلاق للمجتمع الأمريكي القديم في الجنوب . ويتفق محفوظ
مع فوكر في نظرتة إلى هذه الطبقة الجديدة الطالعة ، وإن مثنها
الذي يختاره بالطريقة نفسها التي اختار بها فوكر بطله ! فمع أن
آل سوبر لا يظهرون في «الصخب والعف» ، فإن جاسون يرب
كيف تطلعت نفوذهم السي بين أعدائهم . وسرحان البحيرى
ليس ابن الطبقة الجديدة الطيبي ، ولكنه ابن الملاحين ، الذي
أصبح الممثل القبيح للطبقة الجديدة في «دولة العمل
والملاحين» .

وسرحان البحيري برحاني قصير النظر كجاسون ؛ ولذلك فإنه ما يلبث أن يصلب نفسه على صلبان من صسعه الخاص . ومن هنا كان من الطبيعي أن يحتل مونولوجه بالتناقضات كما هي الحال مع جاسون . وهي ليست تناقضات ناجمة عن التناق أو فقدان التبرير العقلي أو ازدواج المعيار الأخلاقي أو التذاع فحسب ، وإنما أيضا بنت نوع عصا من عصاب النفس وأدواء الروح . وإذا ما كان جاسون مقتنعا بأن كادى هي المستوة عن ضياع مستقبله لأنها بددت فرصة تعينه في اليك ، وهي الوظيفة التي وعده بها خطيبها هربرت هيد ، والتي لم يمحها له لانصافه من كادى ، فإن سرحان البحيري يعتبر صفته التي تعد زهرة مثلها الوحيدة في «ميرامار» - مسؤولة عن تبدد طموحه وصياحه حرص تقدمه .

وسرحان البحيري يشبه جاسون الراغب في استغلال كادى سراً ؛ الراغب عن الاقتران بأي شيء يمت لها بصلة علناً ؛ لأنه يريد أن يستغل زهرة سرهولكنه يرفض أن يرتبط بها في العلن . وهذا طبيعي ؛ لأنه لا جاسون ولا سرحان يقادر على حب أحد سوى نفسه ؛ إيهما النموذج المثالي لحب الذات في الروايتين . وعندما يبيع حب النفس هذا متناه فإنه يؤدي إلى تدميرها . وهذا هو ما يحدث في حالة سرحان الذي يتحرر - ربما بيدة عن مصور باهى ، كويتين رواية «ميرامار» .

ونقابل زهرة في «ميرامار» كادى في «الصخب والعنف» . ومن هنا فليس لها مونولوجها الخاص مثلها هو الذي كانت ككادى بصا محور اهتمام بقية شخصيات الرواية . ومن البداية نجد أن موقف شيان «ميرامار» الثلاثة من زهرة يتفق تماماً وموقف الأخوة الثلاثة في «الصخب والعنف» من كادى ؛ ففي مجتمع يختصره وأسرته تدوى ، نجد أن كادى هي الإنسان الوحيد الذي لا يزال يتوهج بالحبة ، والذي لا يخاف من مخوض برها . ومن المارقة أن هذه الخاصية ذاتها ، التوهج بالحياة ، هي التي تسبب قدراً كبيراً من الألم والمعاناة للآخرين . وهذا نفسه بمكنا أن نقوله عن زهرة التي يشر اسمها ذاته الرمز الذي يربط «الصخب والعنف» بينه وبين كادى : زهرة العسل .

زهرة ، مثل كادى تماماً ، تختار الحياة التي تربدها . ولا تملك بكل إساءات الآخرين لها ، أو بمعنى أدق لانتهاها هذه الإساءات عن المضي فيها وطنت نفسها على تحقيقه . وهي تبادل الآخرين مشاعرهم بشكل صحي . نجد أن علاقتها مع مصور باهى ترسنت أن تعكس لنا علاقة كادى بكويتين ؛ إذ تريد أن تنصحه بالتخلي عن هذا التردد المميت ، ومحوها غمار

الهوامش :

الحياة دوماً خوف . وهي تعرف أيضاً أنه لا يشتهيها حقاً ، وإن عرض عليها الزواج ؛ ومن هنا ترخص عرصه بالحدة والتصميم بنفسها اللذين رفضت بهما كادى فكرة كويتين البيرونية .

وبالإضافة إلى هذا التشابه القوي بين الشخصيات والأحداث ، الذي لا يمكن أبداً إرجاعه إلى مجرد المصادفة ، نجد أن هناك بعض الدلائل الأخرى على تأثير «ميرامار» لقوى «الصخب والعنف» ، التي تسفر عن نفسها من خلال دراسة البناء الروائي للتعلمين . فبالإضافة إلى المونولوجات الثلاثة للأخوة كميون ، يكتب فوكر قسماً رابعاً ينهى به روايته . وهو القسم الذي دعاه بعض النقاد بمونولوج ديلزي - الخادمة الزنجية التي تنهض بكل أعباء البيت ، بما فيها عبء أمومة بنجي بعد أن تخلت عنه السيدة كميون . وهذا القسم الرابع والأخير مكتوب على لسان المؤلف من خلال السرد الموضوعي بصير الغائب . ومن هنا فإنه يختلف عن المونولوجات الثلاثة لسابقة عليه ، في الصياغة واللغة وطريقة السرد القصصي معاً .

وقد حاول محفوظ أن يتعد فوكر في هذا ، وأن يحق تقليده تحت قناع تكري لايسهل كشفه . بذلك قدم الجزء الخامس من مونولوج عامر وجدى في نهاية الرواية ، ليعلق فيه على الأحداث ، وليخبرنا بما جرى بعد آخر الحوادث التي استقبلها من المونولوجات السابقة . وهذا الجزء الخامس من مونولوج عامر وجدى يشبه القسم الرابع من «الصخب والعنف» إلى حد كبير . إنه قصير مثله ، مليء بالمعلومات ، لفته إخبارية . وحمله قصيرة ومباشرة كما أن وظيفته في الرواية هي نفس وظيفة قسم المؤلف في رواية فوكر . ولفته تختلف كثيراً عن لغة الأقسام السابقة ، وحتى عن لغة القسم الأول من مونولوج عامر وجدى نفسه .

ولأندري لماذا كتب نجيب محفوظ هذا القسم الإخباري الأخير على لسان عامر وجدى ولم يكتبه بأسلوب السرد التقليدي بصير الغائب . اللهم إلا إذا كان يريد إخماء مداخلة دينه لرواية فوكر . ولا يمكن إيجاد تفسير قبي من داخل الرواية لتقسيم مونولوج عامر وجدى إلى قسمين بهذه الصورة . كما أنني أزعج أن القسم الثاني لا يضيف شيئاً إلى شخصية عامر وجدى ، وإن أشبع فضول القارئ لمعرفة ما جرى . ومن هنا فإن تفسيره البائي لا ينعثر عليه داخل الرواية وإنما نجده في الرواية الأم ، في رواية فوكر «الصخب والعنف» . وبذلك تكشف لنا الدراسة المقارنة عن بعض المشاكل البائية ، ونعنها لنا في الآن نفسه بصورة لا تستطيع الدراسة البائية المستغنة للرواية بمعزل عن المصادر التي أثرت فيها أن تحققها .

- (١٧) نشرتها دار العلم للملايين بيروت لأول مرة عام ١٩٦٣ بالاشتراك مع مؤسسة فرانكفيلد.
- (١٨) راجع قوله حول (عشرة أدباء يتحدثون) ص ٢٧٦ .
- (١٩) راجع غاروق شوشه ، مع لأحمد ، الآداب عدد يونيو ١٩٦٠ .
- (٢٠) راجع لزبد من الصاميل حول هذا الخلل .
- James B. Merzweher (Notes on the Textual History of the Sound and the Fury). Papers of the Bibliographical Society of America, LVI, (1962), pp. 294-99, and R. P. Warren, Op. cit, pp. 99-100.
- (٢١) غسان كنفاني (الآثار الكاملة) الروايات ، المجلد الأول ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٧٢ ، ص ١٥٩ .
- (٢٢) وليام فوكنر (الصحف والمف) ترجمة جورج إبراهيم جورا ، وكل الإشارات بها بعد مأخوذة من هذه الترجمة العربية ، ط ١ ، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٦٣ ، ص ١٧٧ .
- (٢٣) الصحف والمف / ص ٢٢٢ .
- (٢٤) ما تبقى لكم ، ص ١٦١ .
- (٢٥) المرجع السابق ، ص ١٦٢ .
- (٢٦) المرجع السابق ، ص ٢٢٥ .
- (٢٧) الصحف والمف ، ص ١٢٢ .
- (٢٨) المرجع السابق ، ص ١٢٢ .
- (٢٩) ما تبقى لكم ، ص ١٧٠ ، ١٧١ .
- (٣٠) الصحف والمف ، ص ٤٠ .
- (٣١) راجع .
- Irving Howe, Op. cit, pp. 157-174.
- (٣٢) راجع نجيب محفوظ ، (ميراث) ، مكتبة مصر ، الطبعة الأولى ، ١٩٦٧ ، ص ١٨ .
- (٣٣) ميراث ، ص ٢٠ .
- (٣٤) ميراث ، ص ٦٧ .
- (٣٥) ميراث ، ص ٢٦ .
- (٣٦) ميراث ، ص ١٤ ، ٥٢ ، ٥٦ ، وغيره .
- (٣٧) الصحف والمف ، ص ٧٧ .
- (٣٨) ميراث ، ص ٨٧ ، ٨٨ ، ٩٥ ، ١١٤ على الترتيب .
- (٣٩) ميراث ، ص ١٩٨ .
- (٤٠) راجع (ميراث) ص ١٩١ - ١٩٣ والصحف والمف ص ٢٢٢ وما بعدها .
- (٤١) الصحف والمف ، ص ١٥١ .

- Annn Bahkian, (The Objective of Comparative literature), (٢) Comparative literature, ICLA, Proceedings of the Second Congress, (University of North Carolina Press, 1959) p. 237
- Claudio Guillen, (The Aesthetics of Influence, Studies in (٣) Comparative literature), Ibid, p. 181.
- Rene Wellek, Concepts of Criticism, (New Haven, Yale University (٤) Press, 1975) p. 289
- Claudio Guillen, Op. cit, p. 187 (٥)
- راجع عن سبيل المثال : (٦) Conrad Aiken, (William Faulkner, the Novel as Form) p. 30 in Robert Penn Warren, Faulkner, (Englewood Cliffs, New Jersey, 1966)
- Gary Lee Stonum, Faulkner's Career, (Ithaca, (٧) Cornell University Press, 1979) p. 61
- Gunter Blocker, p. 122 and Allen Tate p. 275 in Robert Penn Warren Faulkner .
- Leon Edel, The Psychological Novel (Gloucester, Mass, Peter (٨) Smith, 1972) p. 176.
- Edmond L. Volpe, A Reader's Guide to William Faulkner (New (٩) York, Farrar, 1973) p. 86.
- جان بول سادور ، مؤلف ج ٢ (أدباء معاصرون) ترجمة جورج طريشي ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٩٥ ، ص ٤٩ .
- Jean Pouillon, (Time and Destiny in Faulkner), in R. P. Warren, (١٠) Faulkner, pp. 79-86
- Irving Howe, William Faulkner, a Critical Study (Chicago (١١) University of Chicago Press, 1973) pp. 157-174
- (١٢) راجع كتابه عن فوكنر
- Malcolm Cowley, The Portable Faulkner (New York, The Viking (١٣) Press, 1946).
- Michael Millgate, The Achievement of William Faulkner, (New (١٤) York, Random House, 1966) pp. 94-111 and pp. 95.
- Edmond Volpe, op. cit, p. 95-97.
- Gary Stonum, Op. cit, p. 78.
- Edmond Volpe, Op. cit, p. 93. (١٥) راجع أيضاً (١٦)

فكرة فناوست منذ عصر جوته

كمال رضوان

منذ مائة وخمسين عاما . أي في شهر مارس من عام ١٨٣٢، تولى يوهان فولفجانج فون جوته - أمير شعراء ألمانيا - بل كبير الأدب الألماني قاطبة . بعد حياة طويلة راسخة بالأعمال الحليّة . لم يكن جوته ذا باع طويل في الشعر فحسب . بل كان رجلا دولة من الطراز الأول . ومديرا للمسرح . وله محو في العلوم الطبيعية . إلى جانب مؤلفاته الأدبية والفنية الأخرى ، كما كان من كتاب السيرة العظماء .

«ولما مات» - والكلام للأديب العربي الصالح عباس العقاد - «دفن إلى جانب صديقه شلر في مقبرة الأمراء . وأقيمت له التماثيل ، وحُطت آثاره في داره ، وتنافس جرمان النحس وجرمان ألمانيا في تخليد ذكره . وشرح مؤلفاته . وتدوين الكبير والصغير من أخباره» . ويواصل العقاد حديثه في «تذكار جوتي» ، الذي كتبه عام ١٩٣٢ . فيقول

«واليوم يحتفل الجرمان بذكرى وفاته . فتشارك الحكومة والشعب في تقديس هذه الذكرى ، ويصعد الأحرار في هذا الغرض على اختلاف أغراضهم . وتشتغل الصحف بحديثه حتى التي لا علاقة لها بالشعر والأدب ، فصحف الأسنان تكتب عن أسنان جوتي . وصحف السباق تكتب عن جوتي وركوب الخيل . وصحف الأرباب تكتب عن ملابس جوتي وأزياء عصره»^(١) .

أن يحيطوا بصاحبهم ويحسروه في دائره « . لا تفتت منهم دقيقة من حياته أو آثاره . هم يبدؤون في ذلك ، وشخصية جوته غداً في العظم والامتداد ، تمتد كما تمتد لبحث . وكذلك عظماء الرجال ، لا يعلمون أوج العظمة حين يموتون . وإنما يبدأون هذه العظمة حين يموتون»^(٢)

ولنا هنا بصدد الحديث عن حياة جوته . ولا حتى عن شخصه ومكانته ، ناهيك عن أعماله ومؤلفاته . ولكن أردت أن أترك الحديث لعظيم في منزلة العقاد - الذي اعتل أيضاً مذكراه في هذه الأيام - بمحمد زميلاً له كثرت عنه الكتابة كثرة لا تكاد تُوصف . وهو عميد الأدب العربي طه حسين . «يحاول الباحثون والمتفنون

بطوائف من الصور والمبكرات التي طعت على الإطار حتى كادت تحجبها» (٣٧).

صهر جونه مارأي وماقرأ في بوتقة فكره ، وترك الموضوع يعتمل في نفسه زهاء ستين عاماً ، لتخرج المسرحية في ثوبها الشعري الخالي

حالف جونه كل السابقين له في أن وضع مقدمة للمسرحية ، وهي تمثل عملية استهلال أو فائحة في السماء . يتعمق فيها الملائكة الأبرار بضمة الواحد القهار . ثم يظهر إبليس ليستقذ بني الإنسان . وكيف يتدبى بعضهم بعضاً لمفاز . ويسأله رب لعة عن بعد الراصين ، وبخاصة عن فاوست . فيستقذه إبليس . مدعي أن فاوست لم يعد من الصالحين ، فقد تمادى في أحلامه وأوهامه ، متحجباً أن العلم على كل شيء قدير . ولم يعد هناك شيء برصبه

ويستأذن إبليس الرب في أن يمر فاوست إلى طريقه ، ويحيد به عن سبيل الرشاد ليعصى رب العباد . ومع أن الرب يسمح للشيطان بذلك ، إلا أنه - سبحانه وتعالى - يؤكد أن الرجل الصالح - مهما أظلمت بصيرته - لا يلبث أن يتدبى إلى الصراط المستقيم . مصداقاً للآيات الكريمة : قال رب بما أعويني لأزين لهم في الأرض ولأغوينهم أجمعين . إلا عبادك منهم المخلصين (الحجر ٣٨ - ٣٩) ثم : إن عبادي ليس لك عليهم سلطان إلا من أتبعك من العاوين (١٥ / ٤٢)

وتنتقل الأحداث من السماء إلى الأرض . حيث تبدأ حيوة المأساة : يسعى مفيسو إلى فاوست ، ويحاول أن يعدي شكوكه في أن العلم إن يأنه بما يريد . في حين يستطيع مفيسو أن يغمزه بمخدرات الدنيا ويمتص الحياة . وفي اللحظة التي يشعر فيها فاوست بأنه بالماثني . ويشعر بالسعادة والرضا . فإنه يصبح من حزب الشيطان

وقع فاوست ومفيسو الاتفاق . وبدأ إبليس يمارس مهنته . ويحب به الاتفاق . كان كل مايسمه فاوست هو التروء من المعرفة . والوقوف على أسرار الكون . بعد ما عجز عن تحقيق ذلك عن طريق دراساته للعلوم والفلسفة والأديان . لم يبق أمامه إلا أن يطرق باب السحر ، مستعيناً بالشيطان

ولكن يصبح تعنى فاوست في العلم والمعرفة . يتم لقاءه بيه وفي فاجزء . وهو أستاذ جامعي متروصوا من العلم بالقبيل . وخصوصاً ما كان له آنذاك شأن جليل . بمعنى أنه يشد السمع ويصبت حتى لو اكفى من العلم بالقشور دون اللاب . ويحب السعي وراء ما هو أحسن تبعاً ضائعا .

شأن بين هذا المفهوم وبين مفهوم فاوست ، الذي كان كماله إرداد علماً شمر بأنه لم يحصل سوى قطرة من بحر عميق لأعوام . وأن علمه أن يواصل البحث ليصل إلى تدرج العوالم . ويصير من الحقائق : فالطبيعة ما رحت أمامه عامصة مطمنة . تكشفها لأسرار في وضع البهار . انصرفت نفس ما حبر في لده واحده هي لإصلاح

ومن ثم هوف يقتصر هذا الحديث في ذكرى وفاته على موضوع شمله طوال حياته ، وانتهى منه في العام السابق لماته ، وهو موضوع فاوست ، فهو موضوع «النفس الإنسانية بين الفكر والعقدة والهو ، وبين العلم والسحر ، ثم بين اليأس والرجاء والحرام والعفوان» (٣٨) .

ودون أن نعرض لأصل الأسطورة في العصور الوسطى ، أو حتى لأصلها التاريخي أيام عصر النهضة (٣٩) - يكفي أن نعرف أن صلب الفكرة يدور حول الإنسان وتعطشه إلى المعرفة والحرة ، حتى لو محاذ في سبيل تحقيق هذه مع الشيطان ، وعلى تعارض ذلك مع حقائق الأديان ، بل عنوم الطب والفلسفة ، أو مواسمه للشجوة والسحر .

احتضنت طرق العرض لفكرة فاوست من عصر إلى عصر ، ومن بلد إلى بلد . من أدب إلى أدب . وصمها بعضهم في شكل قصة ، وآخر في مسرحية ، وثالث في قصيدة ، يتساوى في ذلك الإنجليزي منهم والألماني والفرنسي والعربي .

وجاء القرن الثامن عشر - المعروف بعصر التنوير - فتناولها ليسج عدم عصر التنوير ، وكان أول من كتب الممران لفاوست : «فلر ينا أن يجعل الصنع في استجلاء الحقيقة ، والشوق إلى استطلاع أسرار الحسن والحسن ، مأثمة بعاقب عليها المرء باللغة السرمدية . وحمل لرهان بين الله والشيطان رهانا حاسماً لحزب الشيطان» (٤٠) فربما لحزب الله» (٤١)

وأعجب جونه بفكرة الخلاص فوضع المأساة على هذا الأسلوب كتب فاوست ومارجريت الممران ، ولقيستو الخلدان - «ألا إن حرب الشيطان هم الخامسرون»

ومن هذا المنطلق عرض جونه لجميع جوانب للمأساة البشرية في مسرحيته الخائفة . التي نقلت إلى كل اللغات الأوروبية وهم الأوربية ، «ثم استطعت أشعتها حتى صمرت الآثار الأدبية المختلفة ونجاورتها إلى الفلسفة ، وليس هناك أدب من أدباء القرن الماضي ولا من أدباء هذا العصر إلا تأثر بفاوست ، وليس هناك ملوف إلا تأثر بفاوست قليلاً أو كثيراً في طمسته» (٤٢) .

وقبل أن نعرض مدى انتشار الموضوع ، أرى أن نغزب قليلاً من ذلك الأثر الأدبي عند جونه .

أعاد جونه من كل مارأي من عروض لقصة فاوست ، بدءاً من مسرح العرائس أيام طفولته ، إلى الفرق للمسرحية الطوقة «المتجولة» التي كانت تمثل فاوست ضمن استعراضاتها ، والتي خلطت فيها بين مأساة والمهارة ، كما أعاد من كل ماقرأ من الموضوع منذ ظهور الكتاب الشعبي عام ١٥٨٧ ، وبعد وضع الأديب الإنجليزي كريستوفر مارلو مسرحيته . هذا فضلاً عن القرن الثامن عشر ومن فيه من الأدباء ، أمثال ليسج وشعراء العاصمة والانفداع .

غير أن هذه الإفاضة التي نتحدث عنها كانت بمثابة الإطلاع وجمع المادة ، أو بمعنى آخر كانت بمثابة الإطار الذي ملأه المؤلف

على مختلف الأسفار ، وأن يحشو رأسه بتحصيل ما سبقه إليه الأولون دون طمع في تجديد . وهو بذلك راض سعيد ، في حين تتارع صدر فاوست رعنان : إحداهما دنيوية ، تنشت بالأرض ، وتحس بالآلام اناس وآلامهم ، وتعمل على خلاصهم ، والأخرى ملائكية ، تريد أن تحترق الأحواء ، وتخلق في السماء ، لتكشف أسرار النعيم والشقاء ، فأتى له إذن بالقناعة والرضا ؟ يعلم ما بين أيديهم وما خلفهم ولا يحيطون بشيء من علمه إلا بما شاء (٢ / ٢٥٤) .

أطلق فاوست لنفسه العنان ، وانطلق مع حليفه الشيطان ، ليريه ديبا الإنسان ، وما بها من صروب والوان ، يفوده مبيستو إلى حانة ورياح في ليبرج ، ليبحث في جو الطلقة والمرح ، وجو الشاربين والهمومين . ثم يدلفان إلى ماستي مطبخ الساحرة ، حيث يحصل فاوست على شراب بعيد إليه صباه . ويظهر عليه أثر الشبابة في الحال ، فتورق نفسه شهوات ، ويتوق إلى اللذات . يقف هناك أمام المرأة المسحورة يرى فيها صورة عادة حسناء هي آية في الخيال ، وهي صورة هينينا التي لن ينالها إلا في الجزء الثاني من المساة .

جس فاوست يلتقط الأنفاس في الطريق ، وقد توارى عنه الرقيق ، ومجأة تمر أمامه مارجريت ذات الخيال الرقيق . وتصادفها فاوست فتخلص منه وتمضي في طريقها ، يطلب من مبيستو أن يحمله بها ، وهذا بخنج يظهرها وهما بها .

يهتده فاوست بصح لانفاق ، إن لم يتم بينهما التلاق . ويهديه مبيستو إلى بيتها ، ويفوده إلى عرقها . جلس فيها فاوست الباطنة والتسنيق ، ولججها الطهارة والإيمان العميق . وتردد في مطلبه . ولكن مبيستو يشجعه ، فيضع لها صندوقا به تحف وحلى ، جنج حونها به عند رؤيته . لكن أمها اشتكت فيه رائحة المال الحرام ، واستندعت القسيس لأخذ رأيه ، فصادره لحساب الكنيسة ، فهي وحدها تستطيع أن تهضم المال الحرام . - وهو قد يمارسه جوته تجاه الكنيسة .

يأمر فاوست شيعته بأن يجهز لها حظيا أخرى ، ويرتب لها اللقاء . وتم له ما أراد حقا ، والتي مارجريت في بيت جاريتها مارتا . وهناك عرف عن مسرحيت الكثير ، هي التي ترعى البيت وترعى والدتها ، بعد وفاة شقيقها الصغرى ، وبعد أن انتظم نسورها في الحندية ، وأخذوا يتادلان أرق التعبيرات وبعض الصلات . ثم ينصرف الحبيب على أمل اللقاء القريب .

وفي مغارة بالغابة يجلس فاوست نفسه ، كيف أنه انغمس في اسدات ومارال يطرب منها الحريد . ويتم اللقاء الثاني بين فاوست ومبيودته . وبعد أن يخبره في أمور الدين . نعيم له عن منتهى حبها ، وعن كراهيتها لرفيعه للمعون . ثم يعطيا فاوست رجاجة بما سائل صوم لتصبح لوالمتها قصرة أو قفرتين ، فنام يعمق ، وبذلك يستطيع « فاوست أن يسأل إلى حجرة مارجريت . وفي تلك الليلة قدمت مارجريت شرفها ، وضعت أمها التي نامت إلى الأبد من فرط صوم . ولما سمع نسورها بالخبر حصر ليقطع الشك باليقين ، ووقف

معركة بينه وبين فاوست ومبيستو ، فطعمه مبيستو وزداه قتيلا . وتجمع القوم وفهم مارتا وأخته مارجريت ، فأخذ يصب بانفاسه الأخيرة عليها اللعنات : وصف مارتا بأنها قودة دسة ، وفصح أخته بأنها من العاهرات ولم يها مارجريت بال ، هي تعرف ما ينتظر أمثالها من مآل .

أما فاوست فيسبحه مبيستو إلى ما يسمى طيبة فالبورج ، حيث تجتمع جواهر السحرة والشياطين من كل صوب وحشد في احتفائهم السنوي ، وما يتخلله من رقص وعبث وتمثيل .

ويكشف مبيستو من ذلك إلى أن يجمع عن صاحبه تأنيب الصمير ، أو يسبه مارتنك من الخنفاء والآثام . وهذا صغر - (ليلة فالبورج) - حشره جوته بالمسرحية حشرا ليشتي عينه ، ويستفد بعض معاصريه . ويرأ بهم على لسان الأناسة والشياطين لكنه أصر بالخبكة الخفية للمسرحية ، فهو بمثابة كابوس ثقيل في عرجى الأحداث .

ثم يفتق فاوست من ليلة فالبورج بيرجها ومرجها ، يعاود التفكير في مصير من دس عرقها ، وقتل بيده أهلها . ثم انشغل عنها وتركها ، لتلق مصيرها ، بعد أن قتلت من اليأس والعار طفلها ، وسلمت للعدالة نفسها .

وهذا موضوع كثرت فيه المؤلفات آنذاك ، خصوصا مسرحيات حركة العاصفة والانقطاع .

يهتد فاوست كائنه اللعين بالويل والثبور وعظائم الأمور ، إن لم يساعده في إطلاق سراحها . عند ذلك يصيح مبيستو لخصه لإخراجها من السجن ، فيفقد السجن رسله ، ثم يدخل فاوست عليها ليجررها من أعلاها ، ويبتظرهما مبيستو بالخيال المسحورة استعداد للهروب بها .

وإذا هما في طريقها إلى السجن يمران بحريق من الأشباح يمدون المشقة . وأمام باب السجن يسمع فاوست صوت مارجريت وهي تعي أغنية بلسان طفلها الذي أحرقت يديها وهي في حالة حيل وحول ، تعتقد أن فاوست هو السجن ، جاء يسوقها إلى المشقة وينشد لها فاوست أن تكف عن العتاب لينادرا تلك الأعتاب . لكنها ترفض الخروج معه ، برغم الإلحاح والرجاء . ويصبح إبليس قائلا : كتب لها الهلاك ، بينا أصوات السماء تردد : كتبت لها الهلاك !

ثم يسدل الستار على الجزء الأول من المساة . ونعتك مبيستو تلايب فاوست . فدارال العقد قائم ييب

وإذا كان الشيطان قد بذل جهدا جهيدا لبشر فاوست بلده الدنيا ومنتهى فإن فاوست لم يطفىء نار عطشه . ومدرس يطعم في الكثير . وهذا هو موضوع الجزء الثاني

وإذا كنا تعرضنا للجزء الأول بشيء من التفصيل فذلك لأنه

يرى أن هيلينا تترك خيارها بين ذراعي فاوست ، ثم يتحول الخيار إلى سحابة تحمل فاوست وتطير ، ويجتهد مفيستو في اللحاق به .

نزل فاوست من سحابه ليكر في معامرة من نوع جديد تُرضي فيه حب التملك ، واكتشاف قم حادثة ، والوصول إلى عمل مرة عن الفناء والزوال . أراد أن يحف مساحه من المستنقعات ملاصقة لشاطئ البحر ويمررها ويسط عليها سلطانه . وكان به م راد ، بعد أن كلفه ذلك جهدا موصيا ، بذله عن طيب خاطر ، لأنه أيقن أنه لا دوام لما يجلبه الشيطان ، بل إن الدوام والسعادة يتروكان في يكسبه المرء بجهد وعرق جبينه . بقي فاوست الجسور ، وأقام البيوت والقصور ، ولتخضرت على يديه الأراضي البور ، وفاص الخير على رعاياه وعيهم السرور .

وبرغم ذلك فاراد فاوست بمخطط لتوسيع رقعة الأرض واستكمال مشروعه لإستاد أكبر عدد ممكن من سكان المنطقة . لكن العمر لم يمهله أكثر من ذلك . أصبح شيخا هرمًا ، وأصابه العمى ، ثم مات قبل أن يحقق ما عني . مات قبل أن يصل إلى لحظة الإشباع الدائم . والتحق الكامل الذي لا يعرف شوقا جديدا ولا رغبة جديدة .^(١٠)

وموته يخسر الشيطان الرهان ، وتتنازع الملائكة - من أطهار وأشوار - حول روح فاوست ، ويعود بها ملائكة الرحمة ، حيث تأت الخراف ، وقد استحق (نتيجة سعيه الدائم) أن تمت العناية بدنا تحببه إليها في النهاية ، وتوحد بين نفسه المتنازعتين بالحب والحنان .^(١١)

ثم تستقبله أرواح القديسين والأبرار وهي تشدو بأعذب الألحان ، وتشاركهم مارجريت بعد أن تاب الله عيبا وعمرها .

هذه هي المخطوط العريضة لمأساة فاوست كما عرضها جوته . وقد اضطررت كثيرا للاختصار بحافة التطويل .

• • •

والقصة حافلة بالحوار المتع . هناك الحوار بين الله والشيطان ، وبين فاوست والآخرين ، أمثال هاجر ومارجريت وهيلينا ، وبين الشيطان ، ثم بين الشيطان ومطالب العلم ، وهكذا . وفي ذلك الحوار يقول طه حسين : «في هذا الحوار كور من النقد والفلسفة والأدب لا سبيل إلى تقويمها ولا إلى تحليلها ولا إلى الإحاطة بها ، ولكنها كهيئة بأن تعطيك من جوته صورة رجل عظيم قد عظم حتى كانت عظمتة أشبه شئ بالفرق ، ورق حتى كانت رفته أشبه شئ بدعة للملائكة» .^(١٢)

نوهنا في البداية بأن مادة فاوست عاشت فرونا من الدهر في وجدان الشعب عن طريق أدبياته وشعراته ، فمنهم من عرض فاوست ساحرا ، ومنهم من صورته عالما ، ومنهم من جمع فيه بين العلم والسحر ، «وآخرون رأوا فيه المتمرذ الثائر (أمثال شعراء المعصف والدفع : مالمولر ، ليسى ، كلينجر) ، ثم وضعها جوته في قالب

يعرض جلود المأساة كلها ، يعرض فاوست في لحظة قوط من العلم والإيمان ، مشتملا لمواحي الشيطان ، فإذا كانت النتيجة بعد ؟ سى الله فأفسه نفسه ، نسيب في تامة محبته ، وقصى عليها وعلى ولدها وأنها وأحبها ، فهل يطمع في عمر أو عمران ؟

كان لابد للمأساة من تنمة ، يكثر فيها فاوست عما ارتكب من دبوب ، خصوصا أنه في منظر الغاية والمعاراة يستكر ما نرى فيه ، ويغيب العرلة لمخاسية النفس . لكن تلك النفس واقعة تحت تأثير الشيطان ولابد لها أن تخطئ ، بل تتطلع إلى المزيد ، ومعنى آخر لا تزال «انفسان تتصارعن في صدره ، إحداهما تتشبث بالعالم في بلدة الحب العارمة ، والأخرى ترتفع في شوق لا يشع إلى نعم الحدود لأعبر كل شئ يدل على أن فاوست لا يرد بتطلع إلى اللا محدود بمصدمه وجوده الممنود» .^(١٣)

كان لابد - إذن - من وضع فاوست موضع اختبارات أخرى ، بعد أن أحقق فيها فعل . ومن هنا وضع جوته الجزء الثاني - وهو عبارة عن أجزاء معككة صب فيها شاعرنا خلاصة معرفته التي جمعها أيام عمره المديد من أدب وفلسفة ورموز وأساطير ، على نحو جعل دور المسرح تكفى بعرض الجزء الأول في كثير من الأحيان . فإذا رى في الجزء الثاني ؟^(١٤)

يمتق فاوست من صدماته ليستأنف مغامراته . يريد أن يحوب العالم لكبير ، فيذهب مع مُسَمِّم أفكاره مفيستو - الذي لم يمدكه سوى دور الخادم - إلى بلاط القيصر . وهناك يجمع مفيستو حل لصائفة بالمائة للبلاد ، ويشارك هو وفاوست في «اللهرجانات ولأعياد وهي فرصة أخرى يعرض فيها جوته مناظر من وحى خرافات اليونان وأساطير القدماء .

ثم يطلب الإمبراطور من فاوست - بوصفه الساحر الجبار - أن يستحضر له شيخ هيلينا وحنيفها ياريس . وينجح فاوست - بمساعدة مفيستو - في استحضار الشبحين من عالم الأموات ، وينهى الأمر بانفجار رهيب يسقط فاوست من جرأته معشبا عليه . ولكن يتم شعوؤه كان لابد له أن يقصد إلى أرض اليونان ، فيطير معه الشيطان ، ويرافقه إس صهير - هو مونكلوس - من استزاع ساحر . وهناك يبدأ فاوست في البحث عن الجمال الأعلى ، فيبحث عن هيلينا ويخرجها من عالمها السفل . ويعود بنا جوته إلى الذكريات التاريخية . فيرى هيلينا وهي في قصر إمبارطة ، ثم تراها تتنح بعدة ديث القصر لتذهب إلى أركاديا في اليونان ، ثم إلى قصر فاوست الذي أصبح أميرا للبلاد . ويلتقي مثال القوة مثال الجمال . أي فاوست وهيلينا ، ويتزوجان ويرزقان بمولود أسماه أوريفوريون (ملك الشمس) . وعندما شب أوريفوريون وكبر ، أراد أن يساعد والده في الحرب الدائرة ، وتحيل أنه يستطيع الطيران ، فسقط من قمة الجبل تحت أقدام والده . وموته تخفى هنسا أيضا ، مما يدل على أن ذلك النثل الذي سعى فاوست لتحقيقه لم يكن مثل أعلى ، لأنه يست له صفة الخلود والدوام ، بل صار أقرب إلى الأوهام ، عندما

(مبستوبلا). ومن باب السخرية من سبل الرموز والاعلام والأساطير الذي حشره جوته في الجزء الثاني، وضع فريدرش نيودور فيشر الجزء الثالث لقصة فاوست (١٨٦٢). إلا أن كل هذه الأعمال المذكورة هبطت مستوى المأساة، بل أدحت عليها بعض عناصر للهاة (١٣).

وبعض موك فاوست بين المهملين له من رجال الأدب والآخرين منه، والمتحمسين لفكرة معينة فيه، ولرافضين لأخرى - إلى أن يتحول أيام توحيد ألمانيا وتأسيس الريح (١٨٧١ - ١٩١٨) إلى أسطورة هومبة أوبن برع من الإنجيل للامة الألمانية - على حد تعبير الدقة شعري راوا فيه أنذاك إحياء لشخصية ريمبريد بطل البينوي. ومنذ هيريش دورنر فيه الفكر الألماني وحبرونه، وسعت الأمان وتطبعاته (وكان صفات فاوست ترجع إلى أصله الألماني). وتشتت المفاهيم حول فاوست فيها السياسي ومها الديني (١٤).

وفي منتصف هذا القرن طلع علينا الروائي الألماني الكبير توماس مان برواية ضخمة بعنوان «دكتور فاوست» (١٩٤٧). وليت الرواية عن فاوست بل عن خلقة له يدعى أدريان ليركون. وكما سنرى استند توماس مان في عرض الموضوع على ما جاء بالكتاب النحوي (١٥٨٧). وعلى بعض الوقائع من حياة نيشه فيسوف العصر

تعطي الرواية الفترة بين ١٨٨٥ و ١٩٤٥ في ألمانيا، وهي فترة رأى فيها توماس مان المجتمع الألماني مريضاً هربلاً، فترة خسرت فيها ألمانيا حريين عائشيين. ويشبه توماس مان ما حدث في ألمانيا ما حدث لطل الرواية الموسيقار أدريان ليركون، إذ جره لشيطن إلى طريق الملاك والاعذار كما جر لحكام داب في لويلات ولدنار ويرى مولر رابيل (١٥) أن هناك وجه تشابه بين أدريان وبين مؤسسي الجمهورية الثالثة في ألمانيا (النارين). ويتمثل وجه الشبه في إعجابهم بالقوى الخارقة كما أعجب بها أدريان، ولوجر الرواية في بعض السطور

اختلق توماس مان راوياً للقصة اسمه الدكتور سيربوس ناسيلوم، ليحكى قصة زميله الموسيقار أدريان ليركون، فقد ساء سوباً في كايزر أشرف بالقرب من مدينة هالتي، والتحقا هناك بالمدرسة. كان أدريان تلميذاً محباً، يتهوى في المدرسة دون أي جهد يبذله. ثم تعرف أدريان على دنيا الموسيقى، حيث كان همه يتأخر في الآلات الموسية. وتخصص في المقدمات الموسيقية وتوافق الأنعام، ثم درس اللاهوت بجامعة هالتي. ودات مرة رر هو وصديقه ناسيلوم بيتاً للعدارة، إلا أن تلك زيارة كانت مثابة التحول الكبير في نفس أدريان، فقد حدثت اتفه هناك فتاة أسماها هيتريا إزميرالدا، فصارت مصدر اهتمامه الموسيقي. سهر أدريان ورانها إلى برسيبورج، وهناك حظوته هيتريا من حظوره الاختلاط بها أو لمس جسدها، لكن أدريان لم يمسأ بتعبيرها، فالتقط منها مرضاً حاراً في علاجه الأطباء، ومهم من مات به

المأساة فجاءت تنزيها للموضوع، وجعلت بين عناصر العروض السابقة، بل عطف على السابقين واللاحقين، وسرت حتى فاوست إلى معظم معاصري جوته من الأدباء، إلى درجة أن لودفيج نك - وهو من رواد الرومانتيكية - وضع قصة عام ١٨٠١ بعنوان «فاوست لمصاد». وهناك كاتب رومانتيكي آخر - أدالبرت هون شاميتو - ترك فاوست (١٨٠٤) يتحر، لعله يصل إلى الحقيقة عن طريق الموت، بعد أن خدته الحياة. كما أن أحم هون أرتيم - الرومانتيكي أيضاً - له رواية تاريخية وطنية بعنوان «حراس الناج» (١٨١٧). يعرض فيها دوست طليبا ساحرا وسكيرا ماكرا. وقادر كريستيان فيريش حرائي بين فاوست ودون جوان زير الساء في «دون جوان وفاوست» (١٨٥٩)، بل مير دون جوان على فاوست، حيث ترك الأخير ينسلم للشيطان، ويتبرأ من العلم والإيمان، كما فعل بالقصة غيره من المعاصرين آنذاك، أمثال زودين (١٧٩٧) وشيك (١٨١٤) ووجت (١٨٠٩). بل إن بوشكين يعرض فاوست (١٨٣٦) دون تعشش إلى المعرفة أو ولع بالمغامرة، مشيراً إلى اللال لدى وصل به إلى حد احتقار الدنيا والزهد في ملذاتها.

ومن معاصري جوته الذين عالجوا موضوع فاوست أيضاً نذكر على سبيل المثال لا الحصر المؤلفين: كلنيجيان (١٨١٥) في «فوس» (١٨٢٣)، هولتاي (١٨٣٢)، بل وضعها بعضهم على شكل وبرا، كما فعل بيرنارد بالاشترك مع شور (١٨١٤) في «تريفا فاوست» أقرب إلى شخصية دون جوان.

ويعرضه الكاتب الإنجليزي سوي بطلاً بين امرئين (١٨٢٥) ومن الكتاب من كتب الخلاص والفرار لكل من فاوست ومبستو معاً، مثل هولمان (١٨٣٣). وفي فرنسا يرجع الفصل في انتشار لقصة إلى ترويج مدام دي ستان لأعمال جوته عموماً وفاوست خصوصاً. وعرض لها من الفرنسيين بيرو وميرل عام ١٨٢٨ بعد أن وضع بيكبي لها الموسيقى. ثم كتب ليجويلون مسرحية بعنوان «مبستوبليس» (١٨٣٢)، ونبعها أوبرا هيكتور برليور بعنوان «لعة فاوست» (١٨٤٦).

ومن أهم المؤلفات الفرنسية عن فاوست تلك الأوبرا التي وضعها جونود بعنوان «فاوست ومارجريت» (١٨٥٩) ثم بول فاليري في «مارسني»

وفي إيطاليا ركز أريجو بوتوني أوبرا «مبستوفيل» (١٨٦٨) على الناحية الشيطانية دون الشريرة

وإذا عدنا إلى ألمانيا نجد الشاعر نيكولاس ليتاويك عن فاوست (١٨٣٦) قصيدة درامية طويلة، يعرض فيها كاهراً نافقاً وبالطبعة، على حكيم شتولني في قصيدته الدرامية (١٨٥٨ - ١٨٦٩) التي يمر فيها فاوست بمرحلة توعية حلقية مختلفة ليعوز بالفرار في النهاية. ولم يفت هيريش هابلي، محققه للمعادى لحوته، أن يكتب عن فاوست؛ فوضع قطعة للنال بعنوان «الدكتور فاوست» (١٨٥١)، عرض فيها الشيطان على أنه أنثي.

إيماناً بالله ؛ استسلم للشيطان فترة كان فيها يائساً من سعيه وراء المعرفة ، لكن الشيطان لم يستطع أن يشله من الهاوية التي نزل في فيها ، ولم يقنعه إلا توبته إلى الله بعمل الخير . أما في روية توماس مايل فليس للكون ذلك الإطال الإلهي ، بل إنه يبدو كأنه هاوية مطلقة سحيقة . أو كأنه صورة للحجيم . لم يعقد أدريان الاتفاق مع الشيطان بوصفه مجرد وسيلة مساعدة لتحقيق غاية . بل لأن الشيطان هو الوهاب الحقيقي لقوى الخلق والإبداع التي ، تشمل كله في ديب الموسيقى .

ولمّا هنا في مجال المقدنة بين حوته وتوماس مايل في عرصه لموضوع فاوست ، ومع ذلك فلا بد من أن نشير إلى أنهما يشتركان في بعض النقاط .

١ - كلاهما يعرض بطله لإغراء الشيطان ويتركه يوقع معه اتفاقاً وإذا كان فاوست يلجأ إليه بوصفه الوسيلة التي تهر العاية ، فإن أدريان يلجأ إليه بوصفه العاية والهدف الأسمى

٢ - بحس المؤلفان موضوع العدالة الإلهية ، وإن كان الموضوع أكثر وضوحاً عند جوته .

٣ - وضع كل منهما نقباً لبطله ، فعند جوته يجد فاوست عبداً طامعاً ، بينما فاجز عالم قانع . وعند توماس مايل يجد أدريان فتاناً قديراً ، تحوط به سحب العيوم والعموض عند صباه . بينما يرى تسابلوم إنساناً عادياً . يعرف الحب ويربط بين الدين والعلم

لم يبق لنا بعد هذه الحقبة السريعة مع قصة فاوست وكيف تناوب المؤلفون في الأجيال المختلفة إلا أن نذكر أن مأساة فاوست التي وضعها جوته نقلت إلى العربية في أكثر من ترجمة . نقها إسماعيل كامل ، ومحمد عوض محمد ، ومحمد عبد الحليم كرامة (ناشر) ونقل مصطفى ماهر «فاوست» ، ومحمد بدر الدين خليل ، وجرى بعنوان «مفستو» ، وعبد الرحمن صدق «مناجاة فاوست» . ثم منظرًا في حليقة مارنا .

وتناول الكتاب القصة بالتعليق والتحليل في مقدمات هذه الأعمال المذكورة ، وفي مقالات منفردة ، نذكر منها : مقال عبد الحارم مكاوي بعنوان «حواطر عن فاوست» ، ومقال عمر الدين إسماعيل بعنوان «عاشق الحكمة حكيم العشق» (١٦) .

بل لم يقتصر الأمر على الترجمة أو التحليل . فقد وضع شيخ الكتاب العرب توفيق الحكيم قطعة نصية بعنوان «عهد الشيطان» (١٧) . ووضع الكاتب المسرحي علي أحمد باكثير مسرحية في أربعة فصول ، أسماها «فاوست الجديد» (١٨) .

أما توفيق الحكيم فقد صدرت له عام ١٩٣٨ خواطر نثرية وضعها في كتاب بعنوان «عهد الشيطان» - نسبة إلى القطعة الأولى منها وهي لاتعدو العشرين صفحة - وضع لها «تصديراً» يحاطب فيه شيطان النفس الذي أخذ من الكاتب كل شيء - صحته وشبابه ، يحفظه ويومه . ثم يبدأ «عهد الشيطان» فيروي به عما حدث له في

فهي أدريان معظم وقته في وضع الألحان . فلم يكن يحسد الاحتلاط بالآخرين . اللهم إلا مع صورة مختارة منهم ، مثل الشاعر روديجر شيندكباب . وهو شاب مرح يرغم بإفلاسه ، ارتاح أدريان مرحة ومرحة . ومن مدينة هالي انتقل أدريان إلى ميونخ ، وتعرف هناك على عارف . كان شعيرتيجر ، وهو شاب وسيم مولع بالغرام ومعارلة . أراد أن يعشق صداقته مع أدريان ، لكن أدريان لا يعرف حارته العواطف ولا دونه المشاعر .

وفي رحلة إلى إيطاليا هوجي . أدريان بالشيطان مائلاً أمامه ، وأبعد يتقمص أشكالاً مختلفة . ثم دخل معه في حوار طويل ، علم أدريان في أثناءه أن ماله إلى النار . وأن مرصه أحيث امتد يحذوره إلى الدبح

وكان أدريان د مرحة فتنة ، ولي يمهده المرص لتحقيق الأمل ولعرص . فقد عهد مع الشيطان اتفاقاً . وصحى أدريان أن تكون له عشيرة شيطانية نقاء . أن يحر كل أنواع الحب ويرده . ثم يصاب بالشلل ويعمر الشيطان بروحه . فصل هذه الحالة على أن يكفى بضجاعة الفكر وعقم المقدس . وأخبره الشيطان بأن أمامه من العمر ٢٤ عاماً . وعليه أن يواصل العمل في دأب وبلا هوادة

واسم أدريان موهبه بخارقة حقاً . وركز على الإنتاج الموسيقي ، فوضع أعمالاً كثيرة . وأخذ اليأس يستولى عليه تارة ثم يعود إلى لشاهد تارة أخرى ، وتعاوده الآلام ، لكنها تهون في سبيل تحقيق الأحلام . ومن بين مؤلفاته الموسيقية «كندة» من الملوّنات الأدبية ، وأهمها «شكوى الدكتور فاوست وبواحه» - كما قد ذكرنا بعنوان الروية

وتنفتحت عدوى مرصه إلى ابن اخته نيوموك - وهو طفل في الخامسة من عمره - فأصيب بالتهاب سحائي في عشاء الملح ، وراح صحبته - الأمر الذي هزكيان أدريان . وفي آخر موشعة يؤلفها أدريان ، نراه يصع في سهاينا صدى الصحتك الرقيب لأهل النار . ثم يطلب من تسابلوم أن يحضر معه كل المعارف ليعرفها أمامهم . لكن أغلب الضيوف ارتاعوا من هول ما سمعوا . وأخذ أدريان يحكي بكل صراحة عن حياته ، وأنه كان دائماً يتطلع إلى الشيطان منذ صباه . إلى أن تم بينها لاتفاق الذي باع فيه روحه للشيطان . ثم ابتدأ في عرف مقطوعته ، لكنه انهار وأصيب بصلصة شلل عصبية .

ولما أفاق منها اتضح أنه قد عقله ، فجاءت أمه وأعادته إلى مسقط رأسه . وبعد سنوات من العذاب خلّصه الموت من وجوده الجسدي أيضاً . وتنتهى الرواية بالكلمات :

«ظيرهم الله روحكم البائسة ، يا صديق ويا وطني» - وكأنه يقول

«وما ظلمهم الله ولكن كانوا أنفسهم يظلمون» ، فأصابعهم سيئات ما عملوا وحاق بهم ما كانوا به يستهزئون» (١٦ / ٢٤) .

وإذا عدنا بالذاكرة إلى فاوست عند جوته وجدنا أنه كان أكثر

متصف لبنة من ليلال الشتاء ، حيث كان جالساً إلى مكتبه يقرأ قصة فاوست . وكان قد وصل إلى الصفحات التي يجلس فيها فاوست بين كتبه ، وهو قاطع من العلم ورابع عن الحياة ؛ فقد أعطى العلم كل حياته دون أن يتبع من الدنيا بشئ . « لم يملأ قلبه بشئ وإنما ملأ رأسه بكلام كثير سوف يأكله الدود مع الحسنة » . وفي هذه اللحظة من القنوط يظهر الشيطان لفاوست ويتحاوران ، ثم يكتسب عهداً يعيد فيه الشيطان الشباب إلى فاوست ، لقاء أن يكسب الشيطان روحه . وكان له ما أراد ، فأصبح حتى في العشرين من العمر .

وهنا توقف الحكيم عن القراءة وطرح الكتاب ، وهام في وادي التأملات ، وصرح مدياً للشيطان وسط ظلمة الليل اليم . ولكن لم يبرر الشيطان إليه بالقطع .

وراح في النوم ، وإذا به يتحيل أن يعيش بليلتي الشتاء ، طلب منه الحكيم أن يمسح حبة المعرفة . أراد أن تكون له نفس فاوست أو نفس جوته . لقاء أن يضمن بالشباب ثم انصرف الشيطان موافقاً ، دون حاجة إلى تدوين الاتفاق .

ومضى على تلك الليلة ثلاثة عشر عاماً . التهم فيها الحكيم الكتب التهاماً ، وسعط بمختلف العلوم والفنون علماً . وأملاّت عليه المعرفة حياته ، إلى أن نهته خادم عجوز إلى صحته بطلبه شحوب لورق . وتعمدت أسارير وجهه ، وتغوس ظهره سواحلي ، وصاح الشاب

ول مسرحية « فاوست الجديد » يعرض على أحمد بك كثير القصة في أربعة فصول ، مستخدماً الأسماء نفسها في مسرحية جوته ، بعد الحذف والتغيير والإضافة : جعل فاجر خادماً لفاوست ومعه الخادمة أولغا ، وأصاف مكانه شخصية بارسيلز ، عالم الكيمياء في العصور الوسطى . وكان لها زميل ثالث في الدراسة هو « فالتر » الذي مات بالسرطان . وقد أراد فاوست وبارسيلز اكتشاف علاج لذلك المرض . ثم اشتركا معا في احتراع آلة لتروير العلة ، إلا أن بارسيلز سد المعرفة لأنه وجد في الحياة متعة أهم . بينما واصل فاوست حياة العلم والبحث .

ثم نجب كل منهما . صاحب بارسيلز إيمي إلى أن نال منها ما أراد . وأخذ يلعب بها ويقضي معها الليالي الحمراء في فلتق الرانس فوق السجل .

أما فاوست فحُب مرجريت . وكان صادقاً في حبه . أعطى لعمها المسألة الذي أوصاه ليشتمك من دولجها ، إلا أنها رفضت التزواج منه عندما صارحها بأنه زيف النقود ، وهجرته ودخلت الدبر .

رداد يأس فاوست وموطه ، فلم يظهر من العلم بظائل . ويريد أن يتغل بالانتحار من وجوده السحيق إلى وجود أصل .

يشير الشيطان الفرصة ويدخل على فاوست في صورة بارسيلز أولاً ، ثم يكشف له عن شخصيته . ويعرض عليه خدماته ،

ليخلصه من الأساب التي تدعوه إلى الانتحار ، وأولها أن ياتيه مرجريت . ويأتيه بها حفا وهي في ثياب راحة ، ثم يصرفها حتى يوقع فاوست الاتفاق ، ويمقتصاه يحصل الشيطان على فاوست إذا حقق له أمانيه وهي : المعرفة الشاملة ، والصحة والقوة والشباب والعنى والشهرة والحلب العارم مع مرجريت وغيرها من حسان الدنيا

ثم يبدأ الشيطان بعد التوقيع في عمله ، فيستأجر عارية اسمها جيرترود ويلبسها ثياب راحة ، تظهر وهي ترقص رقصات مشيرة ، وتجرد من ثيابها قطعة بعد قطعة ، ثم تمش مع في قصره دون عقد قران : بل تبدأ تحونه مع بارسيلز . وينجح الشيطان في إغراء فاوست بأن يجود بارسيلز مع صديقته « إيمي » ، إلا أن صمير فاوست يستيقظ فيؤنبا ريتاه منها ، فتوب وتصبح راحة هي لأخرى .

ثم نرى فاوست وقد كادت بحونه نجح في تحويل صحاري إلى رياض غناء . ويطلب من بارسيلز مساعدته في الكيمياء . إلا أن بارسيلز يشترط أن يحصل عن طريق فاوست على عقد مع الشيطان . ويرفض الشيطان ، لأن بارسيلز وأمثاله في قبضته .

وبدأ عتاب بين فاوست والشيطان ، أخذ هذا يعدد به أنقصه هل فاوست ، فقد أعاده إلى من العشري . ومنته بألوان النساء من مختلف بلاد العالم . وأحضر له الخمر من غير مرعون في جوف لهرم ، وأتاه بالفواكه في غير موسمها . وحاف به بلاد العالم . وأراه أن الأرض كروية ، وأخذه إلى كهنة وادي النيل وإلى حكماء الهند والصين وفلاسفة الإغريق . لكن فاوست يرى أن ذلك كله لم يردده بالحقيقة علماً بل رداء بها جهلاً ، ولم يحقق مشروعه في تعمير الصحاري بعد .

أخذ الشيطان يلهيه ففرص عليه هيلين أجمل الحميلات التي قامت من أجلها حرب طروادة ، لكن فاوست يعقد العزم على عدم النظر إليها وهي ترقص وتلعب ملابسها . واطرح فاوست أرضاً وأغمى عليه ، ولم ينتظر إلى الفتنة ، ثم أفاق بعد ذلك وقال إنه رأى نور الله .

ثم يتعاون بارسيلز مع الشيطان على إغراء فاوست بالملاذات والنساء . حرصا عليه إلكات الجمال أمثال فيوس وأهروديت وميراميس وكلوباترا وغيرهن . ووسط هذا الموكب تظهر مرجريت الحقيقة فيقيا فاوست محلاً وبنتك حرصاً انقداً منها . وهو لا يدري أنها جاءت من الدبر لتنفذه من رائتي الشيطان وبعد أن عجز بها يكشف الحقيقة ، فهي مارلت بكراً . وينصح له أن الشيطان خدعه فيها مرين .

في الوقت نفسه يشعر الشيطان بحسب فاوست . فيستر حقد بارسيلز على فاوست ، ويوعز صدره بالتحلص من فاوست فيحصل على المال كله لنفسه . وذلك بعد أن يحكم فاوست الدولتين (العرب والشرق) ، ويدعو الناس إلى عبادته من دون الله ، وبذلك يعود الشيطان .

غير أن فاوست كان قد تغير ، وندم على فعله مع مارجريت . خصوصا وقد أصابها الحمى ، وحاول الجميع إسماعها . أحد فاوست بنى ناعائه في السرد ليقطع صلته بالشيطان ويمحو آثاره إرصادا لمزجيت . عند ذلك تموت وهي راضية ، لأنها سوف ترى فاوست في الآخرة بعد أن تلب الله عليه .

ويشعر فاوست بنهاية هبوطه بالقصر الخادمه فاجبر وحادثه أولجا بعد أن يتزوجا . ولما علم بارسيلز بأن فاوست أحرق البحوث حتى لا تنفع في يد أحد يستل بها البشرية ، يقطعته ويهرب إلى الشيطان طالبا المكافأة ، فيؤبه الشيطان ، لأنه إنما قتل الرجل الذي كان أماله بوحيد . يلقى بارسيلز نفسه من فوق القصر . ويذهب الشيطان ليستول على روح فاوست . مغريا إياه بحياة الجحيم وما فيها من كنهج للحلاص . لكن أصوات الملائكة تطرد الشيطان عن روح فاوست إلى بارنها وسط أنعام الموسيقى والألحان .

يهذين العاملين لكل من توفيق الحكيم وعلى أحمد باكثير أردنا أن نشير إلى أن أسطورة فاوست أو قصة الإنسان الذي باع نفسه للشيطان ليست غريبة على المجتمع المصري ، - على حد تعبير أحمد شمس الدين الحجاجي^(١١) ، - فقد تناولها أيضا كل من محمد فريد أبو حديد في مسرحية « عبد الشيطان » ، وتأثر بها توفيق الحكيم في مسرحيته « سيهان الحكيم » ، تأثرا واضحا ، وظهر تأثيرها لدى كل من

محمد تيمور في مسرحيته « أشر من إبليس » ، وعلى أحمد باكثير في مسرحية « هاروت وماروت » ، ونحني رضوان في مسرحية « دموع إبليس » . وكما لم تخرج المسرحيات الأوربية عن فاوست عن الإطار للسيحي ، فإن هذه المسرحيات العربية وصفت في الإطار الإسلامي ، « حيث التزم هؤلاء المؤلفون جميعا بالموقف الإسلامي في رؤيته لعلاقة الله بالشيطان ، وفي أن الشيطان لم تعد له صلة مباشرة بالله منذ طرد إبليس من رحمة الله . وحتى لا نشق على القارئ كثير باستعراض شخصية الشيطان وعلاقته بالإنسان في كل تلك الأعمال العربية ، فإننا نشير إلى التحليل الدقيق لكل هذه الجوانب وغيرها في كتاب أحمد شمس الدين الحجاجي^(١٢) ، حيث أفاض في مقارنتها ، مبينا مدى تأثيرها بمسرحية فاوست عند جونه .

وبذلك نصل إلى نهاية هذه الجولة السريعة مع موضوع فاوست وطريقة عرضه في ديا الأدب . ولم يتسع بالطبع هذا المقال لكل ما يمكن أن يقال . بل مر على بعض النقاط برغم أن كلا منها جدير بالدراسة والاهتمام . فالموضوع يمثل النزعات الإنسانية . من رضى وطمع أو قناعة وجشع ، ويعرض ما يجامر البشر في لحظة باس أو قنوط من المعرفة الإلهية . برغم أننا نأخذ أن نخط من رحمة الله . ولأن نرضى بما قسمه لنا . ولكننا بشر . والإنسان خطأ . نشتم لهواجس الشيطان فتصل . ثم تردنا قوة الإيمان لهتدى . وبين هذين القطبين نتأرجح . « وما كنا لهتدى لولا أن هدانا الله » .

الهوامش :

- (١) عباس حمود الطراد المصنوعة الكاملة لقرئانه . المجلد ١٩ فصل « تذكاري جني » . ص ١١٥ (دار الكتاب اللبناني - بيروت ١٩٨١)
- (٢) طه حسين في مقدمته لترجمة فاوست محمد عوض محمد عام ١٩٣٠ . الطبعة الخامسة عام ١٩٧١ م ص ٩ وما بعدها
- (٣) المعاد ص ٦٥
- (٤) ربيع (أ) المقاد ص ٦٤ . (ب) محمد عبد العظيم كزارة في ترجمته لأساء فاوست - الإسكندرية ١٩٥٩ م . (ج) محمد عوض محمد في ترجمته فاوست الطبعة الخامسة - القاهرة ١٩٧١ م (ويا مقدمه طه حسين وملخص الجزء الثاني من المقاد)
- (٥) المعاد ص ٦٤
- (٦) طه حسين ص ١٣
- (٧) محمد عوض محمد ص ٦١
- (٨) عبد المعاد مكاوي « خاطر عن فاوست » . في كتابه « سمرات قبيل البعيد » . دار الكتاب العربي - القاهرة ١٩٦٨ ص ٦٣
- (٩) مستند في عرض موجز الجزء الثاني على مخلص محمد عوض محمد طه حتى يفتتته لترجمة فاوست ، وعلى النص الألمان
- (١٠) عبد المعاد مكاوي ص ٦٥
- (١١) المرجع السابق ص ٦٤
- (١٢) المرجع السابق ص ٦٤

فاوست في الأدب العربي المعاصر

محمد

في محاضرة ألقينا في عام ١٩٧٩ ، بمناسبة الذكرى السادسة لوفاة عميد الأدب العربي ، الدكتور طه حسين ، في كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، بعنوان « بعض اهتمامات طه حسين بالأدب الألماني »^(١) ، تحدثت عن اهتمام طه حسين في تقديم الأدب الألماني إلى القارئ العربي على أيدي عظمين ، انصرا اهتمامه عليهما انحصارا يوشك أن يكون كاملا .
يوهان فولفجغ فون جوته ، وفرانتس كافكا ، ولعبت إلى أن هذا التركيز ينطق بفكر صائب ، لأن جوته يمثل نخبة من الاتجاهات الأدبية الألمانية المهمة من «الروكوكو» إلى «العاصفة والاندفاع» إلى «الكلاسيكية» و «الرومانتيكية»^(٢) ، وبهذا فإن التعريف به كان يهيئ فتح الباب على مصراعيه أمام الأدب الألماني في عصر من عصوره الزاهية ، ولأن كافكا يمثل مجموعة كاملة من المقومات الأساسية التي يقوم عليها الأدب الألماني الحديث^(٣) .

الألمانية في المعاهد والمدارس إلى مطلع الخمسينيات إلا أن التأخر الزمني ، والتواضع الكمي ، لايمان بالضرورة ضعف التأثير ، فقد أولى الأدب الألماني في شخص جوته وأعماله رسولا لا يبارى في دعوة التواصل بين الثقافة الألمانية والثقافة العربية الإسلامية . فلم يقف حرمه على الثقافة العربية الإسلامية عند حد اسراسة المتأية والمعرفة الصحيحة ، بل تجاوز ذلك إلى حب هذه الثقافة واعتراف من مناهلها . فليس من الغريب أن يحس حملة الثقافة العربية الإسلامية من مؤلفين ومترجمين وقراء بهذه القرابة ، وليس من الغريب أن يكون لهذا الإحساس أثره الكبير المستمر .

وإذا كان اتصال الثقافة العربية بالثقافة الفرنسية قد بدأ في القرن التاسع عشر ، ووجد له في رفاة العظماء وتلاميذهم نفلة دموية بالمعنى الواسع لمنقل^(٤) ، فإن اتصال الثقافة العربية بالثقافة الألمانية تأخر حتى مطلع القرن العشرين ، ولم يأخذ صورة نشيطة إلا على إثر زيارة إمبراطور ألمانيا للدمشق ١٨٩٨ ، ثم قبل الحرب العالمية الأولى^(٥) . كدلت نلاحظ أن تأثير الثقافة الألمانية ، إذا أخذنا الترجمة دليلا عليه ، يقل في حجمه عن تأثير ثقافات أوروبية أخرى مثل الثقافة الفرنسية والإنجليزية . ويرجع ذلك إلى أسباب سياسية في المقام الأول ، ارتبطت بها أسباب أخرى ، منها تأخر تعليم اللغة

لعل أقدم محاولة لنقل شيء من أعمال جوته إلى العربية هي تلك الترجمة التي نشرها أحمد رياض في القاهرة عام ١٩١٩ لألام فرور^(١)، في إطار حركة عاطفية رومانتيكية برزت في الأدب العربي في مصر آنذاك، وفي ربط مستتر بين هذه القصة وقصص عربية شبيهة مثل قصة مجنون ليلى وقصة قيس وليلى، حرمت طريقتها إذ ذلك إلى التجديد. وما مرث سموات خمسين حتى كان أحمد حسن الزيات قد أتم ترجمته الشهيرة لهذه الرواية، وأصدرها بمقدمة كتبها طه حسين، فلاقى نجاحاً كبيراً، وما تزال هذه الترجمة تصدر إلى يومنا هذا في طبعات محدثة. وأصدر عمر عبد العزيز أمين، صاحب القلم المعروف في روايات الحبيب، صياغة مبسطة لها، تكرر طبعها هي الأخرى، وكانت آخر طبعة رأيتها بها هي طبعة ١٩٦٦. ويمكن القول إن رواية ألام فرور أحدثت أثراً كبيراً في العالم الثقافي العربي، وأن المترجمين لا يكفون عن إعادة ترجمتها، تأهيك عن تأثر الأدباء والشعراء الخلاقين بها.

ومن الممكن القول إن محمد عوض محمد هو أول من رجع في ترجمته إلى النص الألماني على نحو ما، على عكس سابقه الذين استخدموا لغات أخرى مثل الإنجليزية أو الفرنسية. أخرج محمد عوض محمد في عام ١٩٣٣ ترجمة نثرية لهرمن ودوروتا بمقدمة كتبها طه حسين^(٢)، ونفدت الطبعة الأولى، وصدرت طبعة ثانية في عام ١٩٤٩. ثم نشر محمد عوض محمد في أثناء الحرب العالمية الثانية ترجمته للجزء الأول من «فاوست» بمقدمة لطلح حسين. وسرعان ما دخلت هذه «القصة» في دائرة الاهتمام على مستويات مختلفة، فظهرت لها صياغة روائية في روايات الحبيب، منها تلك التي صممها محمد عبد كامل، ثم في عالم المسرح والسبحة حيث قدم يوسف وهي مسرحية «الشيطان»، ثم فيلم «سفر جهنم». وظهر أخيراً فيلم «الرفقة التي غلبت الشيطان»، ومسرحية «يهود عهد يهود» تمثيل أسبى الهدي. وأهم المترجم الشاعر عبد الحليم كراوة بهذا العمل للمسرحي الكبير، فترجمه «شعراً» على الخط الشعري لتقديم في عام ١٩٥٩، ولم يكتب بترجمة الجزء الأول من المسرحية، بل حكف على ترجمة الجزء الثاني شعراً أيضاً، وبذلك في ذلك جهداً يفوق المؤلف. وبعد احليم كراوة ترجمة لإبراهيم جيبا، ليست هي الوحيدة، فهناك ترجمة أخرى لها أصدرها محمود إبراهيم الدسوقي، ومعها ترجمة لاجموت في مجلد واحد ١٩٤٦. أما ترجمة «الديوان الشرقي للمؤلف الغربي» فقد اصطلح بها عبد الرحمن بدوي، الذي يعتبر بغير شك حليماً من الأعلام الثقافية البارزة في مجالات كثيرة منها مجال الترجمة من الألمانية إلى العربية. أصدر عبد الرحمن بدوي ترجمته للديوان في عام ١٩٤٤، ثم أصدر طبعة مزيطة مستكملة ممتازة في عام ١٩٦٣. ومن أعمال جوته أصدر بدوي أيضاً ترجمة «الجهادلات المزدوجة» بصوران «الأنساب المظترة» في عام ١٩٤٥. وهناك ترجمة ممتازة لمسرحية «ثوركوهر فاسو» أصدرها الأستاذ الأديب الشاعر الدكتور عبد العار مكاوي في عام ١٩٦٧، وله أيضاً ترجمة لقصتين من قصص جوته «الأصومعة» و«الحكاية» والمختارات

من «الديوان الشرقي». وقد بدأ مصطفى ماهر في عام ١٩٦٦ مشروعاً طموحاً لترجمة أعمال جوته المسرحية، أتم في إطاره «نزوة العاشق» و«الشركاء» و«أورفاوست» و«جوتس فون بريشنج» و«دوكلافيو» و«شيل»^(٣). كذلك يصح أن نشير في هذا المقام إلى ترجمة الشاعر عبد الرحمن صدقي لبعض قصائد من أعمال جوته^(٤).

وهناك دراسات مختلفة بالعربية تدور حول جوته، قد لا تكون كثيرة، ولكنها تين الاهتمام بالأديب الألماني الكبير، وتبين في الوقت نفسه اللواحق للثبات التي وقها مستقبل^(٥) جوته. هناك دراسات طه حسين التي قدم بها لألام فرور وهرمن ودوروتا وفاوست، وهناك دراسته التي أسمىها ذكرى مرور قرنين على مولد جوته. وقد احتل عباس محمود العقاد أيضاً بهذه المناسبة وأخرج كتابه الصغير «محفرة جيني». وهناك كتابات متفرقة لكثير من الكتاب مثل توفيق الحكيم وحل أدهم وحسن محمود. وهناك مقالان بقلم الدكتور محمد عوض محمد عن فاوست، وكتيب بصوران «جوته والإسلام» بقلم عبد الرحمن صدقي، وكتيب بالعنوان نفسه بقلم عبد العزيز بن شيو^(٦)، ومقال بالعنوان نفسه بقلم الدكتور مصطفى ماهر. ولعل أهم الدراسات المتخصصة التي كتبت عن جوته هي التي صدرت كمقدمات لترجمة هذا الكتاب أو ذاك من كتبه: دراسات الدكتور عبد الرحمن بدوي، ودراسات الدكتور عبد العار مكاوي، ودراسات الدكتور مصطفى ماهر. ولابد أن نضيف إلى هذه المختارات الجيوبوجرافية رسائل للاجستير والدكتوراه التي كتبها المدارسون العرب، أو التي يكفون على كتابتها حالياً، وكذلك الدراسات المقارنة التي كتبها الدكتور عز الدين إسمايل^(٧)، والدكتور أحمد شمس الدين الحجاوي^(٨)، وغيرها.

المواقف

دخل أدب جوته، إذن، إلى دائرة الثقافة العربية الإسلامية، واستقبله المستقبلون بوجهات نظر متباينة، كانت لها آثارها على اختيار المترجمين للأعمال، وعلى طريقة الترجمة وأسلوبها، وكانت لها آثارها على الفهم والتصور، ثم كانت لها آثارها على الحكاكة أو المعارضة أو الانقباس أو الإفادة أو الاستئناس. ويمكننا أن نحدد للمواقف الاستقبالية^(٩) على النحو التالي:

الموقف الأول: هو الموقف التعريبي، الذي يختار فيه الناقلون صفاً أجنبياً له أرضية مهيأة نوعاً ما في التراث العربي، بحيث لا يجد القارئ في النص المنقول غربة شديدة، كما حدث في حالة نقل «ألام فرور» إلى العربية، بين هذه القصة وبعض القصص العربية القديمة من شبه. وقد ينبغ أصحاب هذا الموقف إلى اصطناع أسلوب قريب إلى القارئ العربي، بغض النظر عما إذا كان هذا الأسلوب ين بالشروط المطلوبة في الترجمة الدقيقة، وهذا ما فعله الزيات بأسلوبه للمنتار^(١٠).

الموقف الثاني: هو الموقف الاستحوادي، الذي يتصور فيه

الناقلون أي جوته أديب وشاعر ومفكر ، ينتمى إلى الثقافة العربية الإسلامية ، فهم يحرصون على تأكيد انتبائه إلى الإسلام والعروبة ، يرى عبد الرحمن صدقي بسميه «جوته الشرق» ، ويذكر في ختام كتابه : «... والقراء لا يحاطة يذكرون محاولته إظهار الخلق أجمعين على محاسن الشرق .. وما جاء به الإسلام من الحق» . ويظهر هذا الموقف واضحاً في كتابات الكاتب الجوزقي عبد الحميد بن شهبو لدى يقول مثلاً : «ذلك أن جوته كان إنساناً على النحو الذي يفهمه الإسلام ، ويريد ..» . أو يقول : «.. كان جوته مصداقاً للعمل الرباني الروحي الذي قام به محمد ... ولقد سعى جوته إلى تقليد النبي في تصرفه ، بل في عمله» .

الموقف الثالث : الموقف العلمي الأكاديمي ، الذي يحاول فيه الناقلون أن يمهوا جوته وأعماله فهماً يتفق مع متطلبات المناهج لمصرية ، ويحاولون إلقاء الضوء على الواسع المعاصرة المتبعة إلى ثقافة أخرى ، بدلاً من تجاوزها أو تحويرها أو تحريها . من أمثلة ذلك دراسة الدكتور عبد . بنار مكاوي^(١٥) «توفيق الحكيم» .

نلاحظ من فاوست ، التي يبين فيها أبعاد المشكلة الفاوستية من وجهة النظر الألمانية^(١٦)

الموقف الرابع : الموقف الحواري ، الذي يدخل الناقل فيه مع لأديب والشاعر الذي يستقبله ، أو يستقبل شيئاً من أعماله في حوار ونقاش وجدل ، يريد أن يبين المواضع التي تهمة ، والتي يحرص على نقلها ، والنواضع التي يرفضها ، أو يستكرها على نحو ما فعل توفيق الحكيم في «عهد الشيطان» أو على نحو ما يرى في الحوار بين الدكتور حسين مؤنس وتوفيق الحكيم : «لقاء مع توفيق الحكيم على ضفتي الطريق» (مجلة أكتوبر ، القاهرة ، ٩ مايو ١٩٨٢ ، العدد ٢٨٩) .

الموقف الخامس : الموقف التحويري ، الذي يصرف فيه الناقل عن النص الأصل في شكله وموضوعه ، ويحول المادة للمناخ إلى شيء آخر ، كأن يحول تمثيلية فاوست للمسرحية التراجيدية إلى رواية جيب ، أو إلى مسرحية فكاهية شعبية ، أو إلى فيلم سينمائي على نحو ما نرى في مسرحية «الشيطان» ليوسف وهبي^(١٧) ، وفيلم «مصر جهنم» له أيضا ، وفيلم «المرأة التي غلبت الشيطان» ، ومسرحية «عبود عبده عبود» التي مثلها أمين الحيدى .

تختلف المواقف إذن ، ويرى الباحث في اختلافاً آمراً كثيرة بينم بها العالم ، وخاصة في مجال علم الأدب للمقارن ، ومعالجات بحوث الاستقبال ، ولا يمكن أن نجعل لهذه المواقف درجات تقييمية ، نرفع بعضها في القيمة فوق بعض ، ولكننا نستعمل وبوصح ، وخلق الضوء على الشروط والنواضع والنتائج ، وعلى الخطوط التي يخطوها هذا النمط أو ذلك من أنماط النقل أو النقل ، أو ما يسمى بالاستقبال

وقبل أن ندخل في مناقشة تفصيلية لهذه النوعيات المتباينة المتصلة بموضوع فاوست يادت ، نشير إلى طائفة من الأعمال الأدبية العربية التي يتمثل فيها استقبال مادة فاوست

المعالجات العربية لمادة فاوست .

أشرنا من قبل إلى الترجمات العربية لأعمال جوته بصمة عامة ، وذكرنا بينها ترجمات فاوست ، ترجمة محمد عوض محمد (١٩٢٩) للجزء الأول ، وترجمة عبد الحليم كرامة الشعرية للجزء الأول أيضا (١٩٦٩) ، وترجمة عبد الحليم كرامة الشعرية للجزء الثاني (١٩٦٩) ، وترجمة مصطفى ماهر لأورفاوست (١٩٧٥) .

كذلك ذكرنا في معرض الحديث عن الدراسات المصبة عن أعمال جوته بعامة الدراسات التي اهتمت بفاوست ، وهي دراسات طه حسين ، ومحمد عوض محمد ، وعبد القادر مكاوي ، ومصطفى ماهر .

ونضربنا على الترجمات التحويرية مثلاً ، ثلاث الترجمات التي جعلها صاحبها على هيئة رواية الجيب .

وسنما أن نذكر الآن طائفة من الأعمال الأدبية التي تعالج المادة الفاوستية معالجة مباشرة :

عهد الشيطان ، قصة لتوفيق الحكيم

عهد الشيطان ، مسرحية لمحمد فريد أنى حديد

فاوست الجليل ، مسرحية لعل أحمد باكثير

وهناك فضلاً عن ذلك أعمال أدبية أخرى تعالج المادة الفاوستية جزئياً ، أو على نحو غير مباشر ، نذكر منها :

ملبان الحكيم ، مسرحية لتوفيق الحكيم

أنشطر من إبليس ، مسرحية لعمود زينور

دموع إبليس ، مسرحية لفنحى رضوان

هالوت وهاروت ، مسرحية لعل أحمد باكثير

ميفستوفليس قصة قصيرة لعمود طاهر لاشين

وسيفتصر حديثنا هنا على الأعمال الثلاثة الأولى ، وهي المعالجات المباشرة .

عهد الشيطان :

ظهرت قصة توفيق الحكيم «عهد الشيطان» في عام ١٩٣٨ ، ويتحد فيها الأديب الكبير من مادة فاوست موقفاً حوارياً . والقصة على لسان ضيف للشكلم ، يحكي الأديب عن نفسه ، أنه كان يجلس جلسة فاوست في منتصف الليل إلى المكتب ، يقرأ مسرحية فاوست في نور خليل ، ويقف في أثناء قراءته حد شكوى فاوست من أنه ضيق حياته في السعي إلى المعرفة ، ولم يتمتع بشيء من طيبات الحياة ، إلى أن يشعر أنه ليس وحده في المكان ، فقد جاء إليه الشيطان يعرض عليه أن يحقق له كل ما يطلب . ثم يقرأ في مسرحية جوته كيف اتخذ الشيطان هيئة بشرية حتى يراه فاوست ويحلفه ، وكيف اتفق الاثنان وتحرر العهد ، ومهر بالدم «أعطيتك الشباب ، ونعطيتك نفسك» .

رأى صاحب القصة نفسه في فاوست ، فقد كان مثله يجب «المعرفة» ، وكان مثله مستعداً أن يعطي الشيطان ما يشاء من نفسه . إذا مكّنه من معرفة العالم المجهول السابح في بحار الأسرار . ولهذا صاح مادياً الشيطان ، وراح في إغواءة بضعة فيها الخيال مسرحاً ، فظهر له الشيطان على هيئة ميسنو ، وطلب منه أن يمنحه حب المعرفة . وأن يعطيه «نفس فاوست» أو «نفس جوته» ، وعرض عليه في مقابل ذلك «الشباب» . وعلى الرغم من تحذير الشيطان له قائلاً : «لا شيء في الوجود يعرض الشباب» ، فقد أصر . ولم يكتب الشيطان عقداً ، واكتفى بكلمة الشرف !

ومرت على تلك الليلة ثلاثة عشر عاماً انتم فيها الكعب . وأحب المعرفة حياً كالحب ، وفكر في مشاكل العالم السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، ومسائل الفلسفة واللغة وقضايا الفكر . ودات صباح بيته خادم عجوز إلى التجميد التي ارتسمت حول عييه . وبشحوب وتفوس الظهر ، صاح : الشباب ! الشباب ! لقد أخذ الشاب

وأول ما بلغت النظر عندما تناول هذا النص بالفد ، أن توفيق الحكيم . وهو المؤلف المسرحي قنياً وقائماً لم يعارض مسرحية جوته بمسرحية أخرى . على نحو ما فعل مثلاً بالنسبة لمادة مسرحية أخرى مثل خميسون . بل أثر أن يدخل في حوار مع المادة الأدبية الغاوسية . شيئاً لوياً مبتكراً من القصة . ولكنه على الرغم من ذلك ظل متأثر ببعض الوحي الشككية في مسرحية جوته . فهو يجعل نصته «تصديراً» بدكرنا على نحو ما ينسط البناء المسرحي للجزء الأول من مسرحية «فاوست» . حيث نجد تصديراً أو إبداعاً شيئاً تصديرين . وملاحظ على تصدير توفيق الحكيم أنه يقترب من أسلوبه من جوته ، إذ يصطحب قلب «الشعر الحر» أو «الشعر المرسل»

وقصة توفيق الحكيم تتكون بعد التصدير من عنصر تمهيدى . وتنتهى بمصر خدوى . وبين المصيرين جزء أول يعتبر تلخيصاً لفاوست . وجزء ثان هو فاوست المجلد . وتوفيق الحكيم لا ينجح على القارئ أنه يعارض فاوست جوته بالذات . فهو يذكر الاثنين باسميهما ، كما يذكر الشيطان باسم ميسنو . وإذا كان قد نحى عن بعض السمات الأساسية لحجرة المكتب التي عرفها في مسرحية جوته ، مثل أسلوبها القوطى ، فهو يجمع سمات أخرى مثل : النور الضئيل . والمكتب الذى تنكس فوقه الكتب يملوها الغراب . كذلك ينفث من النص الأصل دلال نور للصباح ، التي تلاحق فوق الحائط القائم كالأشباح . أما كتاب التلخيص الذى وضعه فاوست في مسرحية جوته فقد تحول حد توفيق الحكيم إلى «كتاب في علم الفلك» . والشيطان له مظهره المعروف ، فهو يرتدى ملابس الحمراء . ويضع يده على مفصص سبعة . وله قرن وقرن القرن ريشة

والنسخة العامة التي تصطحبها القصة ، صبعة فيها الطراقة ، وفيها السحرية الرقيقة . وفيها هدى يم عن روح الأناسة . فالشيطان لا يؤدى بطل القصة ، بل يصحبه . ولا يتمسك بكتابة العقد ومهره بالدم . بل مكتفى بكلمة الشرف . وهو عد تأدية النجبة على قلسوته ويمسح بها الأرض بين يدي صاحبه على طريقة فرسان

الكسندر دوما^(١٧) وقد يظل توفيق الحكيم في وصف شيطانه فيتحدث عن «المطاول على عرش فكرنا الورداني» ، ويكته في نهاية القصة لا يحزم بأن الشيطان جرده من شبابه . ثم تراه الشيطان قد تقاضى الخلد دون أن أعلم ؟

ومن تلقى في هذه القصة عنقطات حيادية من عناصر مادة فاوست كما عرفها جوته وطالحها ، وتلقى بإضافات وتحويرات أدخلها توفيق الحكيم عليها . فهو عندما يصور حضور الشيطان إلى فاوست ، يرى أن الشيطان قد حصر من لقاء معه . «وإذا صوت هانس بنى في أذنه لقد سمعت ما دلت في نفسك» . أما ميسنوميسر لدى جوته فلم يأت إلا بعد أن توسل فاوست لاسحصاره . وبوسائل السحرية والتأويد . وادعى أن فاوست أنتم بتأويده . وإن صح أن الأجراء المتهديبه للمسرحية توحى بأن لشيطان حدث الرب بأنه سيلعب إلى فاوست ليخويه . وهذه مشككة أخرى هي مشككة الإنسان الكبرى حرية الإرادة آدم لحدوث المكتوب . ويركز توفيق الحكيم اهتمامه على عناصر محددة : حب المعرفة والاستعداد للتصحية بالشباب من أنطها . وهو يقلب الصورة ، عيها يطلب فاوست الشاب . يطلب هو حب المعرفة الحقيقية ، ويصنع الشاب . ثم يشكر في النهاية من صباح الشاب

وإذا كان جوته قد خلق شيطانه خلقاً . ووضع له صفات معينة يعرفها للتخصص . وربطه بآثار الكيان الشيطاني المسمى ميسنو أو ميسنوميسر . فإن توفيق الحكيم يقتربه مرة من «شياطين النفس» . الذين تحدث عنهم شعراء العرب القدامى^(١٨) ، ويقتربه من ميسر الذى لم يسجد للسمو الإنسانى عندما سجدت الملائكة . على نحو ما جعل القرآن الكريم . ويقتربه من روح ألف ليلة وليلة عندما يحكى عن فاوست أنه أبصر «ذراعين وقلمين وبقايا جسم آدمى تأتي طائر طائفة من أناء الحجرة المختلفة ، وتلتصق بالوجه حتى صار إنساناً . وتغير الوجه فصار كوجه الشر»

وهناك أمثلة كثيرة على الموقف التمريبي الذى يأخذ توفيق الحكيم بطرفه ، نذكر منها وضعه للحرمان الذى شكاه فاوست . «إنه حارح من الحياة ولم يعمل رهرة» ، ولم يستشق صبراً من ذلك أبتان القائن بأشجاره وأنهاره ووروده وعزلاته

عبد الشيطان

كتب محمد عريد أبو حديد هذه المسرحية . كما يذكر الدكتور محمد الدين إسماعيل ، في عام ١٩٢٩ ، وأخرجها مطبوعة في كتاب في عام ١٩٤٥ . وهي مسرحية مثيرة في ثلاثة فصول . يبدأ الفصل الأول في حجرة فاوستية تضطرب فيها نكسب ولأشياء والشخصية للناظرة لفاوست هي شخصيه (طوبى) . وهو شاعر ومؤلف وفيلسوف له كتب مشهورة ، من فاوستوس لحديد . ولكنه يختلف عن فاوست في أنه شاب عليه مسحة من الخيال . ولكنه صام الحرمان والمعاناة . وتحدث طوبى عن مشكلته هي يشه أجود مع الفلاسفة المشهور ، وقد بلغ به اليأس حد التكبر خدى في الانتصار

وإذا لم يكن طوبوز قد بلغ هذه الدرجة من اليأس والرغبة في الخروج من الدنيا قاطبة ، فإن صديقه (كلدى) ^(٢٢) إنسان مقبل على الدية ، يرتب أموره فيها ، ويتزل إلى الحياة الحادة ، ولا يبعأ بكثير من القيم التي يرى أن طوبوز أثقل على نفسه بها . وهو لا يرتاح إلى بقاء طوبوز في تلك المنطقة الخزينة الكثيرة من (بورانيا) -وهكذا يسميها- وهو يتحدث حديث السعداء عن (قاران) التي يسعد فيها بالبحر المرجاني والخيال العالية والسماء الصافية الجميلة . وطوبوز لا يملك نفسه في الكتب فحسب ، ولا يسعد فقط عن الطبيعة المطلقة البيعة ، ولكنه يسيئ الظن بالناس جميعاً ، وبالنساء خاصة . وهو لذلك يبعش عندهم يسبح أن كلدى حطب (سادى) الفتاة الجميلة الملكية (هاتف بك) ، وهو من كبار الأغنياء موينوى الزواج بها . كذلك يدهش عندما يحكى له كلدى عن المهندس البار (قدري) الذي يعمل على تحويل أنعمة الشمس إلى كهرباء ، ويوشك أن يتم اختراعه للمهم ، وهو يتحنى أن يتزوج من (ثريا) ، به (قبسون بك) ، ولكنه لا يجرؤ على التقدم إليها

وإذا كان طوبوز قد بلغ هذه الدرجة من اليأس والرغبة في الخروج من الدنيا قاطبة ، فإن صديقه (كلدى) ^(٢٢) إنسان مقبل على الدية ، يرتب أموره فيها ، ويتزل إلى الحياة الحادة ، ولا يبعأ بكثير من القيم التي يرى أن طوبوز أثقل على نفسه بها . وهو لا يرتاح إلى بقاء طوبوز في تلك المنطقة الخزينة الكثيرة من (بورانيا) -وهكذا يسميها- وهو يتحدث حديث السعداء عن (قاران) التي يسعد فيها بالبحر المرجاني والخيال العالية والسماء الصافية الجميلة . وطوبوز لا يملك نفسه في الكتب فحسب ، ولا يسعد فقط عن الطبيعة المطلقة البيعة ، ولكنه يسيئ الظن بالناس جميعاً ، وبالنساء خاصة . وهو لذلك يبعش عندهم يسبح أن كلدى حطب (سادى) الفتاة الجميلة الملكية (هاتف بك) ، وهو من كبار الأغنياء موينوى الزواج بها . كذلك يدهش عندما يحكى له كلدى عن المهندس البار (قدري) الذي يعمل على تحويل أنعمة الشمس إلى كهرباء ، ويوشك أن يتم اختراعه للمهم ، وهو يتحنى أن يتزوج من (ثريا) ، به (قبسون بك) ، ولكنه لا يجرؤ على التقدم إليها

بدأ الفصل الثاني في قصر طوبوز الذي أصبح طوبوز باشا أغنى أضياف جانيولاد . الأضواء غامرة ، والموسيقى تتردد بفترات رافعة ، والمكان مليء بالأنثى البديع . أما طوبوز فيلبس ملابس السهرة الأنيقة ، وأما أهرمن فيتخط هيئة المهرج بين الحفل ألوان الفساد الذي بدأ طوبوز بممارسته بمحونة الشيطان هناك مجموعة من رجال وساء الطبقة الرقيقة يلعبون القمار ، ويسرق بعضهم بعضاً . أما الرقص فيتم بالابتدال والهمز . وكيف لا وهو يجري على إيقاع موسيقى أفعى الشيطان نفسه ! والشيطان يؤدي حركات لاهرجية في سوقية وعريضة ، ويعمل على سروره لأن ذخيرة أهل بورايا . هنا بين هذه الجدران يعبثون الشيطان . يعبثون . والشيطان يخطط طوبوز أحياناً يتحدث أمامه عن احتقاره للإنسان ، وعن الإنسانية القائمة على التعاقب والفضائل ، فيرد عليه طوبوز مؤكداً أنه لم يفقد الأمل في البشرية ، وأن الإنسان مفضل على الشيطان ! فقد أمر الله الشيطان أن يسجد للإنسان . وطوبوز يتبع الشيطان أحياناً ويختلف معه أحياناً أخرى . فهو قد أطاعه فإقام علاقة بصادى زوجة صديقه ، تلك التي كانت سيئاً في أحواله . وأطاعه فأصبح (أمان) وجعلها تترك زوجها وأولادها ، ثم غش عنها ، وأثار حفيظتها بعلاقاته بغيرها . وهذه هي أمان تصمم على الانتقام ، ويستمر أهرمن في تنفيذ خطته : لشترى الأعيان بالمال ، وأعطى الملاحين وأعمال والتجار للمال الكثير ، فوقعوا عن العمل ، وأصبحوا جميعاً يستفرون الإحسان ، وأفسدهم بالخمر والعبث، وهكذا لتصبح بورانيا كلها تحت إراسته . إنه يريد أن يحكم بورانيا ، ووسيلته هي تجرير الناس بعد أن يخلصهم البطالة ، وغايته هي الحكم عن طريق الإدلال ويدخل أهرمن في تعصبات الانقلاب الذي يخطط له ، إنه لا يريد أنزايلاً أو جماعات أو نقابات ، بل يريد أفراداً متفرقين يسهل التغلب عليهم ، وهو يريد استعمال السجن والتشريد والاضطهاد ضد من يرضون التعاون ، وهو لا يريد أن يقيم للشعب رداً ، ولا أن يقيم للكتاب قائمة . وينتهي الفصل الثاني وقد ضعف طوبوز أمام شهوة الحكم .

ويبقى طوبوز وسادى في الفصل الأول ، ويتضح أنها يعرفان أحدهما الآخر ، وهو يراها امرأة كغيرها من النساء ، تجرى وراء المال والشهرة والجمال ، ولا تقدر الرضاء والكرامة والفضيلة والعبقرية والنبوغ . وكان طوبوز يتأفف من تلووجه الذي يلأم في صدر المشهد ويصل إلى عبارة «أول في أن أصبح : الشيطان الشيطان» وهو يتأهب لإطلاق الرصاص على نفسه . وهنا يدخل رجل غريب للنظر ، يهرج في مشبهه ويترسم في نواصع منكلف ، وعليه ملابس سوداء ، إنه الشيطان الذي يحمل هذا اسم (أهرمن) ^(٢٣) ويبدو بين طوبوز وأهرمن حديث عن الأسماء التي لا تطابق للسميات ، وعن الحياة التي تتغير سريعاً ، وعن المرأة الثلاثة ، ويولم أهرمن طوبوز على تفكيره في الانتحار من أجل امرأة نخلت عنه . وفي رأى أهرمن أن داحية البلة . القوة السطوة هذه هي الحقائق . الحقائق التي لها الغلبة في الدنيا . ومن رأيه أيضاً : وهذا العالم فيه طائفتان ، إحداهما تتمتع وتغزو وتتلذذ وتسود ، وبالاختصار تركب ... والطائفة الأخرى تُعمر وتغيب . تتألم وتذل . وبالاختصار تركب . . . ويبدأ أهرمن في تقديم عروضه : إنه يستطيع أن يجد طوبوز بالذهب الذي يمكنه من القفز والركوب ، وينصحه باللمب بالأسماء لتعصبة كل هدف دني . ويؤكد أهرمن طوبوز أنه الشيطان ، ويعرض عليه كميات من الذهب دليلاً على صدق كلامه . ويذكر أهرمن طوبوز مكتبه عن فاوست ، وبين له أنه لا يريد تجديد الاتعاق القديم ، لأن الدنيا قد تغيرت ، ويوضح مقصده بأنه مما يصحى كان عليه أن يحمل فاوست يسير على خطاه ، أما الآن فقد أصبح أكثر الناس يسرون على خطاه تلوها واختياراً .

ويوضح أهرمن أنه يريد أن يكون اتعاقه مع طوبوز كالصفة التجارية ، فكل شيء له ثمن ، وكل رجل له ثمن : «أريد أن أنتقم منك على أن تيمنى نفسك .» وعندما يثور طوبوز على كلمة جدد ، يقدم إليه كلمات أخرى مثل : «مساعد» أو «حليف» ، فيقل

بين الفصل الثالث طوبوز وقد أصبح حاكم بورانيا ، وبدأ الفصل بطوبوز وأهرمن يودان من جولة في البلاد ، وهنا يستعد الشيطان بالتأنيج ، يعصب طوبوز ، فقد تعلم الناس الكسل ، وعنادوا البطالة والعبث ، وأصبح منظر البلاد خراباً ، وهم لا يدرون ما يجري عليهم ، لأنهم يتألون لئال إحصائياً بدون جهد . ومن هنا برز الخلاف بين طوبوز وأهرمن . ولكن أهرمن له أحوال كثيرون في المملكة ، وساعده قائد الجيش (يلدرم) الذي يكلف بتخيلة الحرب عندما تاتي وفود الدول المندوعة لتتخذ اتفاقات مع بوريا . ويثور الخلاف بين طوبوز وأهرمن حول قيسون بك الذي يصمم على إقامة مشروعات اقتصادية حقيقية ، وحول ابنته ثريا التي يحبها طوبوز لما وجدته فيها من صدق وبل وسعى للحير العام . وهي عندما تظهر على المسرح تصحبها موسيقى عذبة . وعندما تلتقي بطوبوز لانهم بشئ قدر اهتمامها بإصلاح أحوال الناس . وما إن يرى أهرمن أن علاقة طوبوز بهذه المرأة الشريفة ستغيره إلى الأحسن ، وستقله من اهلاك ، حتى يدع المرأة المحفود «أمان» لئلا أمام ثريا ووالدها تمثيلية لعبة تؤدي إلى قطيعة نهائية . ويعرف طوبوز أن الشيطان وراء هذا كله ، فيدع ، ويندم على الاتفاق الذي ربطه به ، فقال الذهب ، «وقد إنسايت» . ويحاول طوبوز قتل أهرمن فلا تفل الطلقات منه ، ويهدد الشيطان بأنه سيرب ، فيلغى الشيطان بأنه هو الذي سيذهب ، وينبه إلى أنه إذا عاد فدعاه فلن يستجيب له . وتنتهي المسرحية بمورلوج الندم بقبه طوبوز ، وبالماضي القدر يلوح له على هيئة أشباح ، بينها شيخ سادى التي تسب في موتها . ويحاول طوبوز أن يهرب حاملاً معه الذهب المكس بالخرزاة ، فإذا الذهب قد تبعه ، وإذا خاتم «عبد الشيطان» المطبوع على يده يتبع فيشمل الشرع ثم الوجه ولحم كله ، وينادى الشيطان لينفذه فلا يرد عليه ، ويؤكد له أنه لا يزال حيه ، فلا فائدة ، وتدخل طوائف الشعب تحيط به وتكبته وتسخر منه ، ومن بعد تدوى ضحككات أهرمن الجوفاء

يتحد محمد فريد أبو حديد في معالجته عادة قاوست التي عرضها في الترجمات الإنجليزية ، وفي ترجمة محمد عوض محمد^(٢٤) موقفاً تعريبياً وصحاحاً . يطالعك منذ البداية ، على صفحة الخلاف ، حيث يذكر آيات من القرآن الكريم ، تؤكد أن الشيطان يمكن أن يكون قريباً للإنسان الصالح : «ومن يحش عن ذكر الرحمن نقبش له شيطاناً فهو له قريب» (٣٦) وإنهم ليصلونهم عن السيل ويحبسون أهم مهتدون (٣٧) حتى إذا جاءنا قال باليت بيني وبينك بعد للشرقين منس القرين (٣٨) ، [سورة الزخرف] . وهناك دولسات حول الشيطان في الأدب العربي الإسلامي تدلنا على سهولة تعريب شخصية مبيسترفيليس ، أو على الأصح تصوير شخصية مناظرة لها ، في هذه المسرحية التي يهتم فيها بمصر وقاصاياها . يقول الدكتور عر الدين إسماعيل : «مسرحية عبد الشيطان» هي الصورة العربية الحديثة لقاوست» ، ويرى أن مؤلفها يعالج قصة من قصاياتنا الإنسانية والاجتماعية والسياسية في فترة من فترات حياتنا خلال القرن العشرين . وإذا كان أبو حديد قد سمي الشيطان عنده أهرمن (مقابل

إيليس عند العرس القديم) فإنه أيضا يسمى شخصياته القبيحة خاصة بأسماء غير مصرية ، ويجري الأحداث في أماكن غير مصرية على الخريطة العربية باستثناء قاران (سيناء)

كان من الممكن أن تنتهي للمسرحية كما انتهت مسرحية جوته عن حوريجاني تمثل في الغفران ، ولكن المؤلف العربي آثر أن يتبع الخط القرائي لسورة الزخرف بالذات . وهناك الجانب المصري الذي يمثل في الاستعمار الإنجليزي وما فعله بالبلاد من خراب ، ولهذا كان للشيطان معبراً عن هذا الاستعمار . ويرى الدكتور عر الدين إسماعيل أن شخصية طوبوز هي - في الحقيقة - صورة محمد محمود باشا «صاحب اليد الحديدية»

أما نقاط الالتقاء بين مسرحية أبو حديد ومسرحية جوته فهي متعددة ، وهي كلها محزنة . نجد مثلاً مناظر حانة أوباخ قد تحولت إلى مناظر اصحى والعبث في سرى طوبوز باشا ، كما نجد أن شخصية مرجريت قد تحولت إلى شخصية ثريا التي لم تنس إلى الكارثة القارسية المعروفة ، بينما انتهت امرأة أخرى هي سادى نهاية أليمة ، وكانت هي التي ظهرت لطوبوز في النهاية تبشره بالحميم ومن الواضح أن المؤلف العربي وجد نفسه في موقف شخصي وديني ولجأ إلى وسائلي جعل مادة قاوست هي أفضل المواد الأدبية مناسبة للتعبير عنه .

قاوست الجديد ،

يذكر أحمد شمس الدين الحجاجي عام ١٩٦٧ تاريخاً لظهور مسرحية «قاوست الجديد» لعل أحمد باكثير التي لم تطبع حتى الآن ، ولعله يقصد ظهورها «كمسرحية مذهبة» من إخراج الشريف خاطر . ونحن نستخدم هنا هذا النص . تتكون المسرحية من أربعة فصول ، وتقوم على عدد محدود من الأشخاص هم (قاوست) و(مرجريت) و(الشيطان) الذي يشار إليه أحياناً باسم لوسبر أو إيليس ، و(بارسيل) صديق قاوست، و(إيمي) صديقة بارسيل، والخادم (ولجر) والخادمة (أولجا) ، وبعض الشخصيات الثانوية . وتبين هذه الأشخاص أن على أحمد باكثير استخدام مصادر أخرى غير مسرحية جوته . وشخصية بارسيل انعكاس لشخصية بارسيلزوس^(٢٥) (١٤٩٣ - ١٥٤١) الذي كان يرى أن هناك إلى جانب النور الرياني في المسيحية نوراً آخر هو نور الطبيعة ، يمكن أن يدركه بالحس والروح . ونار حبه عدد من أهل الفكر في زمانه ، وأنشأوا أنه تحالف مع الشيطان ، ثم أدعى اليحص أنه أتي بأعمال عجيبة من التجيم والسحر . ثم دخلت هذه الحكايات المتلفة في أسطورة قاوست

يبدأ الفصل الأول من مسرحية «قاوست الجديد» في منزل قاوست في حجرة مكتب ، تعص ردها بانكب وسناطير والأثاث . ولا تعرف بالضبط زمان ومكان الأحداث ، وإن أمك أن يستج - في سياق المسرحية - من تحديد العمدة بالمارك أن للكان هو ثلاني . أما الزمان فيصحب تمثيله : فليس هناك سوى

ولكن الشيطان يصح في طريقه المراتيل ، ومعه من التعمير ، والعمل على تحقيق حياة أفضل للناس ، مدعياً أن ذلك تنسّل في سن الكون ، وتطاول على الله . وبينما أخذ فاوست يكشف حيل الشيطان ، ويسعى للنجاة منه ، كان باسيل يحصد فاوست على تعامله مع الشيطان ، ويريد أن يكون له مع الشيطان شأن مشابه . أما الشيطان فلا يرى معنى للتخالف مع باسيل ، لأنه في قصته بدون عقد

ولقد وصلت علاقة فاوست بالشيطان إلى خلاف حقيق ، قد شاهد فاوست الكثير ، ومنع بالخمر والنساء ، وطار على جناح الشيطان إلى إفريقيا في لمح البصر وعاد ، ولكنه لم يزدد علماً بالحقيقة . ولقد شاع أنه تحالف مع الشيطان ، وأتى إليه الصحفيون يسألونه عن ذلك . وينتهي الفصل بتأكيد فاوست أنه يسعى لعلم يفيد الناس ، وأنه جمع مرة الأبد في لحظة كانت ومضة خاطفة ، ووجدني وسط حلقة من التور تدور بسرعة هائلة ، وهي تتسع وتتسع حتى احتضنت الوجود كله . أما الشيطان فيزيد من غرائبه وإعراجه ، ويأتي إلى فاوست بلباس «أكمل وأسمى جمال» ، ويصمم فاوست على الابتعاد عنها صاعداً : «الله ! لقد رأيت نور الله» .

تدور أحداث الفصل الثالث في قصر فاوست أيضاً . باسيل يحقد على فاوست لأن الدنيا تجري وراءه والشيطان يتسلل به . ويحاول باسيل أن يتسلق الشيطان بأن يحصد ، فيرده الشيطان ويحصد على أن يحصد الله . والشيطان يريد أن يستخدم باسيل ضد فاوست تارة ، لأن فاوست يرفض الانصياع لواحدة من الدولتين ، وتارة أخرى لأنه يرفض أن يجعل اختراعاته العسكرية وسيلة لاستعباد الناس . ولقد أصبح فاوست واضح العداء للشيطان ، لأنه يريد لكل إنسان أن يرى الحقيقة الكبرى ، ويريد للإنسانية الحب والسلام . والشيطان يحاول إغراءه بالمزيد من المعائب ، ويتحدث إليه من لون من اللون الرابع : حلق الثريات العذبات ، مثل أفروديت وقيوس .

وفجأة تظهر مرجريت ، وتعلن أنها مرجريت الحقيقية ، جاءت لتتقده ، فلم تكن الشخصيات التي أتى بها الشيطان . لا وهو وخيالاً . ومرجريت تلومه على بيعه روحه للشيطان ، وهو يلوم نفسه ، ويقرر أن يطلب العلم عند الله وحده .

أما الفصل الرابع والأخير فتدور أحداثه في حجرة نوم فاوست ومرجريت مريضة مرض الموت . وفاوست حزين عليها ، يدعو الله بالشفاء والعافية . وإبني حرم الطريق إلى الله وليست ثياب الرحمة . وتموت مرجريت . صة لأنها مطمئنة إلى أب ستلقى فاوست عند الله ، وفاوست يوصي بالفصل لحادته . وعندما تأتي أنباء بأن جيوش الدولتين أو للمعسكرين دخلت البلاد ، لايشمل باسيل ، لا بأمواله . أما فاوست فيسرع ويحرق كل أوراق اختراعاته التي توصل إليها في أثناء تحالفه مع الشيطان حتى لا تقع في أيدي من يدمرون الحضارة البشرية^(٢٥) . وما يزال الشيطان يحرص باسيل على فاوست حتى يضربه بحجر مسموم ، ولا يزال ثمة لقاء ذلك ؛ لأن الشيطان يلومه على قتل فاوست بعد موت الأول ، أي بعد حرق

عبارة «في ذلك المصير» . يظهر فاوست شاكياً من أنه لم بعد بحمل الحياة ، مؤكداً أنه يكره الانتحار ، ويدخل عليه باسيل فيحدثه عن متع الحياة التي يأخذ منها نصيب ، فهو سعيد مع حياته إيمى ، وهي فتاة قليلة ، التست بالأخلاق ، ويحرصه على مراده من مرجريت ، صديقه الغاضبة ، بالإكراه . ولكن فاوست يشور دفاً عنها على الرغم من صبرها . هي إنما انصرف عنه ودخلت الدبر لأنها أنكرت به من ترديد القود بالاشتراك مع باسيل . لقد ادعى فاوست وباسيل أنها اكتشفا سر تحويل المعادن إلى ذهب . ليروا الثروة التي هطت عليها فجأة . وهنا تنبئ أن باسيل وفاوست يصلان معاً . ولكنها محتفان في اختار باسيل لا يرى في المرأة إلا حيلة . ولا يعرف الحب الحقيقي ، ولا يؤمن بالزواج ، بينما فاوست يدعى عندما يحظى من تأليب الصمير . وفاوست يعانى ، وبخاصة بعد محبة مع مرجريت ، من حرر قاتل ، وهو لذلك يرى الوحود سحراً . ويرى أنه إذا ، يكن يستطيع أن يخلق نفسه ، فهو يستطيع أن يقدم نفسه . ويحاول باسيل أن يوجه فاوست إلى الاهتمام بالمعرفة والعيش من أجلها . ولكن فاوست يجب بأنه بعد جهد طويل مضى لم يعرف «الحقائق الكبرى» ، بل ازداد جهلاً بها .

وعندما يترك باسيل فاوست ظاناً أنه أقنعه بالآبتحار يقدم فاوست على قارورة السم . وهنا يحس بلهب الصباح يرتعش . ويمثل به الشيطان على هيئة باسيل . ويتحول بعد ذلك إلى هيئة كتب . ثم إلى هيئة يمكن للإنسان أن يراها . ويدور بين الاثنين حديث عن الكون والله . يذكر الشيطان في محله . وليس في بوجود من يؤمن بالله أشد من إيمان به . «وأنا عرفت العامة أول المحدثين المحدثين . ولكنى ضد الخاصة أول المؤمنين الموحدين» . ويعتبر الشيطان لفاوست أنه بحاجة إليه ، ويعده بأن يعطيه قدرة يلمية ، يقول لشيء كى يكون . ويهره بإحضار مرجريت من اندبر ، فراها فاوست . ثم يخفيها عنه . وهنا يوافق فاوست على الاتفاق مع الشيطان . «شيطان يريد روحه . أى يريد من أن يعطيه في كل أمر ، يعطيه في مقابل ذلك المعرفة الشاملة ، والصحة الكاملة ، ونفوة ، والشباب ، والفنى ، والشهرة ، والحب القارم ، (مرجريت وحسان الدنيا جميعاً) ويتم الققد ويصهر بالدم ، ويجعل الشيطان الله شهاداً على العهد .

ويصبح فاوست في العشرين من عمره ، ويتغير المكان فيصبح مكاناً رائعاً مبهجاً ، وتأتي مرجريت وقد تغيرت أخلاقها من الضد إلى الصدد ، فهي تريد للثمة والفن والفنون .

يبدأ الفصل الثاني هوأ فصلاً في عصر عظيم ، ويوضح أن فاوست يعيش حياة للفنون ، فهو يقيم علاقة مع إيمى صديقة باسيل ، ولا يستاء عندما يرى مرجريت تقيم علاقة مع باسيل . أما وجيز وأولها . الخادم والحادمة ، فيحاولان الخروج من قصة الشيطان عن طريق التسلل بالدين والتردد على الكنيسة . ويعمل فاوست من الدحية الأخرى في مشروع كبير مريد للإنسانية ، هو تحويل الصحارى إلى بساتين ، وعكس في الفصل على التخلف في أفريقيا .

(٨) ظهرت المسرحيات الأوج الأولى في كتابين نشرهما هيئة الكتاب ، بيانات هذه المسرحيات في بيروجراف ماهر وله . وستظهر مسرحية كلايچو في بغداد ب. شاء الله في مجلة الثقافة الأجنبية

Mountaf Maher and Wolfgang Ullrich

(٩) ظهرت هذه النصوص المترجمة كملحق لكتاب العقاد «عقريه جيب» ، القاهرة طعة عام ١٩٦٠ ثم ظهرت في كتيب بقلم عبد الرحمن صدق وجوته بالإسلام القاهرة ١٩٦٠

(١٠) يستخدم الكليات : استبدال ، مستعمل ، يستعمل ، استقبالي . الخ مقابلة Reception ومشتقها ، وهو مجال البحث الحديث في تأثير أدبي أو عمل ما في فرد أو جماعة أو حال قاي أو عمل قاي

(١١) صدر الكتاب بالفرنسية في الجزائر

Abdelhamid Benachouch, Goethe et l'Islam

أرجع إلى ترجمة فصل منه في كتاب : مصطفى ماهر ، أنانيا والعالم العربي ، انتشار إليه من غير

(١٢) عز الدين إسماعيل ، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر ، القاهرة ب .

(١٣) أحمد شمس الدين شهابي ، الأسطورة في المسرح المعاصر ، القاهرة ١٩٧٥

وأحب أن أوه ، في مجال الحديث عن المصادر والأعمال البيوجرافية ، بموسوعة المسرح المصري البيوجرافي (١٩٠٠ - ١٩٣٠) للدكتور رمسيس عوض ، وهي فاعرة بالبيانات المهمة ، وتعتبر من أهم الأعمال التي ظهرت في مصر في القرن العشرين في مجال الدراسات الأدبية ، والأمل كبير أن ينشر مؤلفها متصل إلى أيامنا هذه (مطبوعات هيئة الكتاب ، القاهرة ١٩٨٣)

(١٤) معروف في البحوث الاستنباطية التكاملية أن الشروط الاستنباطية لتبصر في الباطنية الفكرية أو الصبغة فحسب . بل تشمل كل العوامل المؤثرة على الفرد والجمع بيكولوجيا واجتماعيا الخ وتتصل هذه البحوث اتصالا وثيقا ببحوث التدخل الثقافي . انظر في موضوع التدخل الثقافي

Maschl Youssef, Brecht in Ägypten, Versuch einer

literatursoziologischen Deutung Bochum 1976.

(١٥) عبد الغفار مكاوي ، البك البعيد ، القاهرة ١٩٦٨ والنور والفراشة ، القاهرة ١٩٧٩

(١٦) انظر Rinzard Buchwald, Führer durch Goethes Faust-Dichtung, Stuttgart, 1961 u ö

Elizabeth Frenzel, Stoffe der Weltliteratur, Stuttgart, 1970, u ö.

عن سبيل المثال . ولد جاء بقاموس هرود الأدبي تحت عبارة «الأعمال الأدبية التي تناولها فاست» مايلي - نقطة فاست المستخدمة كاسم علم مشتقة أصلا من اللاتينية من كلمة معناها «المنظور» أو «المفصل» ، ويخدم فاست مثلا أصل الإنسانية (الفانوسية) الظلمة إلى البحث عن العلم ظلمة لايرتوي . ورواية أسطورة فاست عبارة عن العهد المبرم مع القوى الشريرة ، وهي بواء نكروم في العصر الوسطى في أساطير السحرة (كبريانوس ، تيوفيلوس ، وميرلي) والشخصية الأولى التي يرتكز عليها التصوير الأدبي لشخصية فاست رجل عاش حقيقته . يقوم الدليل على أن اسمه كان يروج فلوستوس حول عام ١٥٣٦ أو ١٥٣٩ وأنه كان من أهل شلوس بمنطقة برابنجاو ، وتناوله الأسطورة التي ذهبت إلى أن الشيطان استول عليه منذ عام ١٥٤٨ . وفي عام ١٥٨٧ ظهر في مدينة مرنكفورت / ماين الألمانية كتاب شهي باسم كتاب الدكتور ، يصور فاست ، فاست على أنه كان رجلا شريرا مارس السحر والشعوذة ، ودعيت شهرته في الآفاق . عقد مع روح جهنم عقدا ، وعاش حياة غاوية شريرة ، حتى انتهى إلى جهنم . وكان مؤلف هذا الكتاب كتابا من أجناس الشيعة البروتستانتية . كذلك كان الكتاب الذي عالجوا هذا الموضوع حتى القرن الثامن عشر من الشيعة نفسها ، وهم يقدّمون الذي أصدر كتابه في عام ١٥٩٩ ، وييسر الذي عرج كتابه في عام ١٦٧٤ والكتاب الذي أصدره كنيسته كنيته «لؤس بالمسحبة» الذي نشر كتابه في عام ١٧٢٥ وانتقلت القصة إلى فرنسا وإنجلترا وهولندا ، وعالجها مارتن في انجلترا مطبوعة مسرحية في عام

١٥٨٩ طبع في كتاب في سنة ١٦٠٤ وفي هذه المطبوعة يعبر فاست عن ضلأ إلى العلم لايرتوي ، ويضع مارلو في مواجهة فاست فاست فاست وحده وتفتت فرقة الكوميديين الانجليز للتحولة في ويوج أوروبا وألمانيا خاصة هذه المادة المسرحية ومثلها ، كذلك تحولت للمسرحية إلى تلميذ صاحبة مسرح الترائس ومسرح الأسواق واللوك . وفي عام ١٧٥٩ نشر ليبيج مصولا مقتصة من مسرحية ثرية تعالج مادة فاست . وبدأ حوته بين عامي ١٧٧٢ و ١٧٧٥ بعد صياغة أورفاوست الصياغة الأولى لمادة فاست التي عرفها من مسرح الترائس ، وأدخل فيها موضوع جريش أو مارجرته ، وفي عام ١٧٧٨ نشر مارل حوالل مشاهد من مسرحية له عن فاست . وفي عام ١٧٩٠ أعاد جوته صياغة أورفاوست وأصدره تحت عنوان «فاوست» بحث ، وفي القسم الثالث أصدر كليجر رواية قصصية عن فاست . ولم تلي صياغة جوته «فاست» من حدى لدى القاد والقراء إلا الشيء القليل . وفي عام ١٨٠٨ أمم جوته «فاوست» . مادة ، الجزء الأول ، وأتم الجزء الثالث من مادة فاست في عام ١٨٣٦ . وعالج مادة فاست في ألمانيا في القرن التاسع عشر أدباء ذكر منهم جرته وليو وهايه . أما في الغرب العشريين فأشهر نماذج ثلاث التي نشرها يول فاليري الفرنسي تحت عنوان فاست كي أراه ، والمداخلة القصصية التي نشرها توماس مان باسم «دكتور فلوستوس»

Herder - Lexikon, Literatur, Freiburg - Basel - Berlin 1976.

انظر مصطفى ماهر ، مقدمة ترجمة أورفاوست . القاهرة ١٩٧٥ ، هيئة الكتاب

(١٧) استخدمت نصا قدمه إلى الرحوم يوسف وهي مشكورة ، أما مسرحية «عبود» حيد عبود . فلا أعرف للأسف مؤلفها ، وهذا أنسب إلى مجال دور البطلنة في

(١٨) انظر الدكتور سيد حامد الساج ، دليل القصة القصيرة ، مجلة المصرية العامة للكتاب ص : ١٩٥٦

(١٩) ألكسندر ديجا أديب فرنسي (١٧٦٢ - ١٨٠٦) صاحب روايات المرصاد الثلاثة ، وه الكونت دي مونتبيكريسر وه عقد الأمير ، وغيرها من الروايات التي يلعب فيها الفرنسيان دورا رئيسيا .

(٢٠) يلاحظ الباحثون أن الملائكة العظام يجلسون الرب في التقيد ويثبون على عظمة خلقت ، فيتدخل فيفسد مطارضا فهو يرى أن الإنسانية تتورثها العيوب مطارضا ، والتفانص ، ويطلب الرب إليه أن يقيم الدليل على كلامه . فبدكر فاست الذي يقل أنه قد فعل السبيل ، وتأن أحداث المسرحية مبينة أنه يسجد القالب إلى للمرة بمثل طية البشرية ويكرم دنيا على عظم خلقت ، فهو المخلوق السامي الذي عجز الشيطان عن فهمه (عن يوسف خالد)

(٢١) انظر مسرحية جيون ليل لأحمد شوقي ومشهد الحرف في وادي عفر

(٢٢) تشير بعض الأساء في عهد الشيطان إلى الثقافة الآشورية . انظر جيمس هيري بريستيد «انكسار الحضارة» تاريخ الشرق القديم ، ترجمة دكتور أحمد مصري ، القاهرة ١٩٦٩ : كلداني من ٢٢٦ أهرمان من ٢٦٠ يسور الحديث عن كلداني في إطار الحديث عن القرن السابع ق . م . «كانت هناك منذ صغاره عرف باسم كلداني يطلق عليه الآن اسم الكلداني قد شرع منذ عدة قرون في الاستغلال التجاري حول رأس الخليج العربي والإلامة على شواطئه في مسرح الجبال الشرقية ، وكان هؤلاء الكلدانيون يدا حامين (نبح) - أما أهرمان فقرأ عنه : «وقف ضد أهرامرد» وب الحكمة وأمراته جماعة شريرة قوية أطلقوا عليها اسم أهرمان ، وهو الذي أضاع اليهود ثم المسيحيون من يعلمهم وهو موجود تحت اسم «الشيطان»

وحسب بالتشويه أن تلميذ أشرف محمد أحمد بعد رسالة ماجستير يعالج فيها مادة فاست بين جوته وعبد فريد أبو حنيد

(٢٣) انظر في موضوع السحر Franz Hartmann, Die Weiße und Schwarze Magie, Leipzig O D

(٢٤) انظر معاصرني بالألمانية عن ترجمه محمد عوض محمد لفواست والزياد لآلام وترد المؤتمر الخامس للاعاد الدولي للدراسات الألمانية . كمبريدج ٧٥ Mountaf Maher, Übersetzungstätigkeit v. Dt. ins Arab. im 20. Jahrhundert. Akten des v. Internat Germanisten Kongr .

مرفوعاً على شيء - مرفوعاً بقل شيء - فيه محب على - على مألوفه أي كاستلر
 «محيي عمر ١٧» حب «ناله» - «وممكن أن عبر وحدث مع الله» الذي
 بدأ توفيق الحكيم نشره في جريدة الأهرام منذ يوم ١ مارس ١٩٨٣ معالجته
 فأوسسته جديداً - ولكن لا يستطيع تكوين حكمه كامل لأن احديب له تعب
 أو أكثر من حب

(٢٧) تناولت العذبة الأغنية الكبيرة كاريما مومرن في كتابها «الله» وحيثه وألف فيه
 وليلة «مومرن» تأثر بحزنه بألف ليلة وليلة في أعماله عظيمة من ييب فأوسب
 بجزيده «ولمست الأدلة والشواهد على صحته بعب
 Katharina Mommsen, Goethe und die 1001 Nacht, Frankfurt.
 1980.

Cambridge 1971, S. 299 ff.

ولي محاصره لم تفتح أقيانيا في جامعة مانهايم بألمانيا الغربية في ٩ يوليو ١٩٨٠
 بعنوان «معالجات مصرية لآلهة فوست». انظر بقلبي أيضا «فوست» في منطقة
 «محيي الحكيم» بالألمانية، في مجلة الألس العدد ٥، ١٩٧٧ من ٣-٣
 وما بعدها - ومقال آخر في الألمانية من ترجمة فوست، في مجلة الألس العدد
 ٤، ومماصرى للوجزة من مادة فوست في الأدب العربي، المؤتمر الثاني
 للأدب المقارن بجامعة لنيا، إبريل ١٩٨١

(٢٥) إشارة إلى ماركوي؟

(٢٦) يشير لومين الحكيم في حديث مع الله (١)، الأهرام مارس ١٩٨٣ إذ زيار
 بشتين وكاستلر وعبرهم بالله - «إننا كل أوعث في دراسة المادة أدركنا أننا لم



الشیطان فی ثلاث مسرّحات

عصا مہکت

١ مرت البشرية فی تشخيصها قوة الشر الكونية بمراحل عدة قبل ان تستقر - فی مرحلة متأخرة سبياً - علی تجسدها فی « الشیطان » فالشیطان هو تلك القوة التي تقف علی رأس مثلث راوبناه الأخریان الله والإنسان فهو قد عصی الله - تعالی - عندما أمره بالسجود لآدم - وتمرد علی موامبه بقوله « فبعزتك لأغويهم أجمعين » (ص ٨٢) . أو قال رب عا أعوينی لأرین لهم فی الأرض ولأغويهم أجمعين » (الحجر . ٣٩) . بل زاد علی هذا كله فأخذ بفصل بین الأصول فقال « خلقتنی من نار وخلقته من طين » ثم أردف ذلك بالاعراض علی الملك الحكيم . فقال « أرأيتك هذا الذي كرمت علی » والمعنی « أغرتك لم كرمته علی » غرّز ذلك الاعتراض أن الذي فعلته ليس بحكمة . ثم أتبع ذلك الكبر فقال « أما عيرمه » . ثم امتنع عن السجود فأهان نفسه التي أراد تعظيمها باللعة والعقاب «^(١)

أما عداؤه للإنسان فلائه « يأمر بالفحشاء والمکر » (النور ٢١) . وه الشیطان یعدكم الفقر ویأمرکم بالفحشاء » (البقرة ٢٦٨) . وهو یوقع العداوة والبغضاء . ویوقد نار الفتنة . ویصد عن « السبیل » . سبیل الحیر والإیمان . والقرآن المکرم یسم الشیطان هذه الصفات فی مواضع كثيرة . ویصفه صراحة بالعداء لآدم وبینه « إن الشیطان للإنسان عدو مبين » وه إن الشیطان کان للإنسان عدوا مبینا . « وه إن الشیطان لکم عدو فأتخذوه عدوا » .

الکراهية . وذكروا الناطق واخذع . « نکريه اثبات عن مقام الإله » والمصيان خروج علی شریعتہ . واحسد إنکار لعمته واعتراض علی تقديره . والنکراهية عصة قد يتعسف بها الأبرار حياء بعد حبی . إذ کانت کراهية هذا العمل السعی أو نه لك اعنوق الدمع . ولکب « ذاکت قوامه الصبغة کلها فهي صفة هادئة عاشقة تنافس الصفة الإلهية فی الصميم » وهي

وليس هذا العداء المزدوج فه الإنسان هو وحده الذي یعمل من إلیس تجسيدا مثال لروح الشر النکويه . بل إن فی لشیطان نفسه من الصفات الداتية ما جعله حديرا لهذه المکانة العدية ١ « وقد حاول الشراح الدیون أن یحصوا « الشیطة » فی صفة واحدة تجمع عناصرها . ویقوم بها کيائها . فذكروا « نکريه » . وذكروا « اعنوق » . وذكروا « الحسد » وذكروا

حب ولو ربه من البر والبراء أما الناطل والحداع فهما يفضى
على . ويصير الاستقامة . وتنقص الخلق على الصدق
وسوءه (١٧)

٢

ومدنية . لأنه من تأكد أن اندس كتبه عن هاوست في
العربية لم يكونوا متأثرين بفاوست حبه وحده - كما هو شأنه
في دراسات - بل متأثرين به - كما سيتضح بعد - هاوست
مارلو بالدرجة نفسها . بل يحب أن يبحث ما إذا كان قد تأثر
بشيطان ميتون في «الفرديوس المتمود» كذلك فابن حديد
وكثير - مثلاً - كما متعدي تده بحيرة شخصيته
وكلامه ترجمه عن الإخبارية مسرحيات لشكس - فضلاً عن
أن عملها يهاك عن هذا التأثير

وأصورة فاوست تصور شخص على أنه مدعى لاس - يد
حرته أمور السحر والشعوذة وللاذ حسنة دينه . وأنه
يتقاضى ثمنه من الصحبة هرطقة وتجديد في حق الله . ويبنى
بروحه إلى الجحيم . وهذا بأصبط ما حدث لفاوست - سواء
كان تحت هذا الاسم أو اسم سبيريا - لأط كمي أو اسم صلاح
الدين (١٨) - فقد لجأ إلى المعرفة الشيطانية بعد أن رفض حدود
القائمة التي تحد المعرفة البشرية . وتغلب فاصرة من الوفاء
حاجة العقول المتطلعة دوماً إلى المعرفة الشاملة . ومن الصعب أن
يسقط فاوست - نتيجة هذا التصنع غير المشروع - سقوط
مدنياً ، يصبح عبدة لكل من تسول له نفسه محاربة لحدود بني
رحمها الرب للمعرفة البشرية . ومن ثم للأخلاقي والسلوك

ولقد ظل الشيطان بملاعه الدينية المعروفة في الأسطورة
وهو - كالإنسان - محدود المعرفة ، حقا إنه يعرف أكثر من
الإنسان ، لكنه لا يعرف كل شيء . وهو ملاك ساقط . ثار على
الرب فأورثه الرب ومن والاه الجحيم . وهو لا يستطيع أن يقدم
للإنسان إلا بعض حيل السحر والشعوذة ، وبعض المنع الخسبة
الرائلة ، وكثيراً من الشك والحدل .

وقد انتقلت هذه الأسطورة مترجمة إلى الإخبارية في
كتاب «ماحتداها كريستوفر مارلو في مسرحيته «تاريخ هاوست»
للدكتور فاوستس The Tragical History of Dr. Faustus

وعلى الرغم من أن مسرحية مارلو لم تكن المسرحية الأولى
التي يلعب فيها الشيطان دوره - فقد كان الشيطان شخصية
أساسية في المسرحيات الدينية في العصور الوسطى . وداع في
المسرح الشعبية في أوروبا - فلما المرة الأولى التي نحصى فيها
الشخصية بعناية فية جعل منها - إلى حد كبير - شخصية فنية .
واضحة السمات . لائحة للأنظار بل - أحياناً - سرقة
للأسماء (١٩) . إن الشيطان يعرى فاوست بانصوح إلى مكانة
الآله : «ولكن على الأرض كالأله في السماء . سيداً متسلطاً
على سائر العناصر» (ص ٣٤) . ويلفت إليه بقوة حين يوصف
بأنه ملاك ساقط ، عصب عليه الرب ولطموحه وكبريائه

«لأنه لم يكن على هذا الجواحد في فجر الحضارات
بشرية يصعب الحب . بل إن للشيطان - هذا المعنى الديني -
أسلافاً لم تكن ضم كل هذه الصفات . وإن تحقق ضم بعضها .
من هؤلاء الأسلاف «مت» إله السلام والصلح في الأندلس
مصريه القديمة . والأخ الشرير والحاكم معتص . الذي
سقط في العصر المتأخر «من بين الآلهة فلم يعد يلقب إلا
«لحس» «عدو جميع الآلهة» (٢٠) وحدير بالذكر أن «أبي» .
للآله لدى كان يمثل عبدة «متوبة في كل طه من حسمها مدينة
ماصية . تكن للشمس بعد المعب فلا يزال إله الشمس «ن» .
في حرب معها ومع شياطينها السوداء والحمران إلى أن يبرمها
قبل الصباح فيعود إلى الشروق» (٢١) . هو الذي سبق مت في
لعب هذا الدور في التصورات المصرية القديمة . ومن أسلاف
شيطان أيضاً «برومبيوس» سارق النار المقدسة وخادع الآلهة
عند الإغريق . والهابيق (Hanes) الذين ازدهروا
الآلهة حتى قضى عليهم زيوس (٢٢) ونغد «تيامات» أو «تعامت»
إلهة الماء الملح التي جمعت جيشاً من التيات الفوجاء والأفاعي
السامة الصاربة «ألبستها الرعب وتوحتها بالذهب وشبهها
بالآلهة . فمدا وفعت عليها عن أحد هلك حرقاً . وهي حين
تنصب لن ترد صدرها» (٢٣) - جمعت هذا الجيش لتجارب
الآلهة الشرعيين ، الذين يحفظون النظام في الكون . ويومرون
الرخاء لعباد .

غير أن سلف مباشر . الذي يرى المحققون أنه أثر تأثيراً
صحيحاً مباشراً في الملامح التي اكتسبها الشيطان - أو إبليس -
بعد ذلك . هو أهرمن إله الظلام في الزرادشتية . ينص
أهرمرد إله النور والخير ، الذي عرفه المصريون في أثناء فترة
السبي البابلي فكان ذا أثر واضح في تصورهم للشيطان (٢٤) .

وعلى أية حال ، فليس علينا - هنا - أن نقدم تاريخاً
مفصلاً للشيطان ، ولكن يهنا تطور الفكرة التي كانت - في
لهبة - بين أيدي الأدباء الذين أبدعوا شخصية الشيطان
(تحت أسمائه المختلفة : إبليس . ولوسيفر . وميمستوفيليس .
وأحياناً أهرمن) (٢٥) على أساس منها ، وأثرت - بدورها -
على كتاب المسرحيين وهم يدعون مسرحياتهم

كما أننا منهم - هنا - بشخصية الشيطان في الأعمال العربية
التي كتبت على أساس من شخصية فاوست ، وإشاراً لتحديد
الموضوع . ولأن هذه الأعمال فيها من الدلالة ما يكفي لمرض
الأمكار الأساسية في هذا الموضوع .

روح جوته نفسه وقدرته الضخمة على شيطانه فيمستو - عند جوته - هو «نقص الإيمان والتعاقب» ، ونجس لروح السحرنة ، فليلون هم الذين أمكهم أن يهربوا من نظره التهامية المريعة^(١٧) وهو واقعي . يؤكد الحقيقة ، وحاصر الديانة ، ذكي ، يستمتع إلى حد السعادة الشريرة عما يفعل .

هذه السمات الذاتية التي أضفها جوته على شيطانه تجعلنا ننظر إلى هذه الشخصية . لا يوصفها أصداء أو أمشاحاً من تصورات ساذجة رقت لتصبح ثوباً بسسه فيمستو ، بل يسعى أن يعثر إليها على أنها شخصية حية متكاملة ، ذات مفومات حياتية الخاصة المتعلقة عن أية صورة أخرى للشيطان في التراث الديني أو الشعبي أو حتى الأدبي . على أن هذا - بطبيعة الحال - لا ينفي البحث في تأثيرات جوته التي ضربت في أكثر من اتجاه ، ولكن - مرة أخرى - لا تفرق الشخصية وتركها في النهاية أجراء لارتباط بينها . بل لرى كيف تدعيت هذه المصادر في نفس جوته ، فأعادتها شخصية متكاملة حية ذاتية الملامح لا نلتس بأية شخصية أخرى . وعلى حد هو ما حصل هذه الشخصية جاديتها الآسرة ، التي تدرك استطاع كاتب - بعد جوته - أن يعلت من برائن تأثيرها البهر .

هذه صورة عامة تماماً عن ملامح شخصيتي الشيطان في عمل كل من مارلو وجوته عن فاوست . أما التفصيلات الدقيقة ، وتأثيرها على كتابا المسرحيين مستظهر خلال التعامل التفصيل مع سمات الشيطان في كل مسرحية من هذه المسرحيات ، كما سيظهر أيضاً أثر النصوص الإسلامية - الذي بدأ الموضوع به - في هذه الأعمال .

٣

كان محمد فريد أبو حديد أول كاتب مسرحي مصري يتناول أسطورة فاوست في مسرحيته «عبد الشيطان» . ولمسرحية تبدأ بشخص اسمه طوبوز (فاوست) جالساً في حجرة مكتبته المتواضعة ، عبر المربعة ، متأففاً من القراءة وتعبها ، متسائلاً عن جدوى أن يضع عمره بين «هذه القبور» وينردد عليه - في الوقت نفسه - رسل الدلائل بظانيونه بالديون التي استندبهم (بحسب هذا - وإن لم يذكر صراحة في المسرحية) ويريد ما هو فيه من ألم ويأس أن يأنه صديقه كلدي وعمره أنه حطب ساذج ، حيث يفهم من لهجة طوبوز الحزينة المصطرفة أنه يحبها . ثم تأتي ساذج نفسها هيرداد طوبوز ألما على الله ، ولكنه يحاول أن يباسك وما إن يجرحا ، وينفرد طوبوز بنفسه ، حتى يرى مقدار تعب وصيفه «الحية» فقد أصبحت في نظره موحشة مخيفة ، بل هي سراب . ويقارن بين حظه - هو الأديب

ورقاحته (ص ٤٧) ، وأنه - ومن تبعه - يحمل الجحيم معه ؛ لأن الجحيم هو الحرمان «من رؤية العلى العظيم ومن نعيم الجنة الأبدى الذي دفته» (نفسه) ، وهو عذاب يعوق ألف جحيم وجحيم . ولهذا فهو يبحث عن السلوى في إغواء الآخرين بشاركوه عذابه : «إنه لما يعرى الأشرار أن يشاركهم الآخرون في عذابهم» (ص ٥٨) . بل إن فيمستوفيليس يبدى إحلاصاً شديداً وصدق في الإجابة عن أسئلة فاوستوس حتى قبل أن يعقد عقده معه ، فلا يحق الوصف الحقيقي لما هو مقدم عليه - «الشر» - ، ولا النتيجة الحتمية المتوقعة له - «العذاب» و«اللعنة» - . وهو ليس عادلاً حيناً بل هو «عذاب عظيم» و«لعنة أبدية»

وفيمستوفيليس يحجب فاوست عن كل الأسئلة التي يسأله بهاها ، إلا تلك التي تتعلق بقدرة الله على الخلق ، ويدعوه بدلاً من هذا أن يترك في الجحيم . كما أنه يحجب فاوست إلى كل ما يبطئه ، حتى الرحلات في الزمان البعيد والأماكن القصية ، ويقدم له النساء والخمر والذهب ، ويعلمه أسرار الكون ويهون السحر . لكنه يرفض أن يخضع له زوجة

نفسه يافاوستس - لما الزواج إلا لعبة تقليدية فلا تفكر فيه بعد ذلك إذا كنت تحب حقاً . أما المرأة التي لمستها عليك فسيظهر ما قلبك ، ولو كانت فاضلة مثل بيلوبس عاقلة مثل ملكة سبا ، أو جميلة كما كان إبليس قبل سقوطه^(١٨) (ص ٦٤) ، ذلك لأن الزواج عصيلة يحاول الشيطان أن يبعد أتباعه عنها .

وعند هذا فإن شيطان مارلو هو نفسه الشيطان التقليدي الشائعة صورته في التراث الديني والشعبي . والمصورة التي قدمها صورة تقليدية إلى حد بعيد ، ولكن تأكيد مارلو بعض الصفات التي قد تترك في نفس المتلقي - قارئاً أو متخرجاً - انطباعاً بلون من التعاطف المشترك مع الشيطان وعذابه وظموحه وكبريائه وثورته هو الحديد على شخصية الشيطان التي عرفتها المسرحيات الدينية والشعبية

أما فيمستو جوته فربما كان أعظم نموذج في للشيطان أبدعه براع كاتب . مستفيداً في رسمه من كل ما عثت يده من تراث ديني - مسيحي ويهودي - وشعبي أيضاً . فقد استفاد جوته من «سفر أيوب» في رسم صورة الزمان بين الرب والشيطان على روح فاوست ، كما استفاد من التصورات القبلية والصوفية آراءه عن روح الأرض ومهمة الشيطان في الكون^(١٩) وهكذا .

وإلى جانب التصورات - الدينية والشعبية - التي طبعت فيمستو جوته بظانها ، هناك أيضاً السمات الخاصة التي أضفها

سبه - وحظ واحد ككلى فكله مادي عنه نورد هره
تصبت مرموق مع كروان باشا صاحب شركات المناجم
وتكون لشحه ب يكره يصم الإنسان - النواة - انكرامة !
عصبيه (يصحب سحر) العفره السوع (يصحبك
مره اخرى) وى ب صبح الشيطان الشيطان هذا أولى
بداق (يخس على الكرسى قلف وتأمل المسلسل)
(ص ٢٢) إنه يفكر فى الانتحار - ونكه يخن - وحشد بطرق
بده رجل غريب المنظر - يعرج فى مشينه - ويسمى فى تواضع
مكلف - وعليه ملابس سوداء - فدا هو أهرمن (الشيطان)
يدور أهرمن أن يعبر من بكرة طوبور إلى الخلاء - أو غل يحاول
تأكيد هذه المعنى الصارخة على طوبور - التى تؤكد لكفر بالحياة
وماقبها من قيم وفلسفة وكتب .. فكل هذه أوهايم يستطيع
«المعصية» لتخفى بها - ثم يؤكد له الوجهة الجديدة التى عليه
أن يتجه إليها «حياة» البسة - القوة - السطورة - هذه هى
الحقيقة - ويعرج عليه قوى ماى هذه الحياة الجديدة وهو
لدهب - ثم يعرض عليه أهرمن أن يكون حليبه أو مساعده أو
عبده - ويكن طوبور يتردد - فيسقيه أهرمن من شراب يحمله -
فتعبر بصرته إلى حياة تماما : «الدنيا جميلة الألوان ساحرة
رهور بديعة - أهراء عاطرة - والمصا مثل بالموسيقى» - وهكذا
يستسلم طوبور لأهرمن - الذى يجرح ساعده ويطلع عليه خاتمه
«عبد الشيطان» - ويحببه بسوار من ذهب

فى الفصل الثانى نرى طوبوز فى أتمه له أهرمن من على
جعله «أكبر أعياء جابولاده» - كما نرى طرفاً من الحياة التى
يعيشها بين أفراد الطبقة الغنى المسحلة فى جابولاد ويسمى
أهرمن جاهداً لإهراء طوبوز بسادى - التى تروجت -
واستخدام حداثتها للضغط عليها حتى تصبغ له - ولكن طوبوز
يرفض - ويعرف كيف استطاع أهرمن أن يشتري المصالح
والحقول - على طريق صنائعه من الأعياء - وعطائها عن
العمل - فأصبح الشعب فى بورانيا وقد فقد كرامته - هذا
لإحسان «عبد الشيطان» - لكن الوحيد الذى استطاع أن يقف
فى وجه هذه الخطة كان قيسون بك - الذى ماتزال مصابحه
تدور وهاله يعملون - ويتم أهرمن طوبوز بالتهاون معه - لأنه
يحب بته ثريا - وأخيراً يعرض أهرمن على طوبوز أن يكون
حاكم على بورب حتى يتاح له التحكم الكامل فى مصائرها -
والأعياء قد يفقدون جدة الحياة معها فيتخلون عنها - وهما لن
يستمر إلى الأبد فى إطعام الفقراء - واذ سدى طوبوز استيائه
من هذه الخطة - لأنه يكره أن يدلّه أحد - ولا يحب أن يذل
أحد - يعاجله أهرمن بشرابه مستمع إليه راضياً ! إن خطة
أهرمن تتلخص فى تنفيذ أمور : منها روح المعارضين فى
السجون - أو تهيم وتشريدهم - وحل - أو قتل تحطيم -
لنابات والجمعيات والأحزاب ومايشبهها من جمعيات - وأن
تحول الكتاب - بالذهب أو بالإهراء - على التشديق عديم
الحرية والديمقراطية ويكتبوا ما على عليهم - أما عامة الشعب

ههم المهرجون و(القرذائيه) يلهوهم عن قصايتهم وأمور حياتهم
الخدييه أما طوبوز نفسه - فـ عليه إلا أن يردد لنفسه (أو يردد
عليه أهرمن) أنه انسيد - الرس - أن لا أحد سود فى
بورانيا

فى الفصل الثالث يهول طوبوز - حاكم بورب - الأعلى -
مايراء فى أنحاء بلاده من مظاهر الفقر والمرض وفساد
والخراب - ويرفض الاصباح لأمر أهرمن له ألا يجد قيسون بث
بالعجم والبتبول حتى تستمر مصابحه فى العمل - وعظم كس
الحمر التى يعطيها إياه أهرمن ليحصعه

ولا يجد أهرمن لهذا الشعور فى طوبور إلا سب واحد هو
الحب - إنه يحب ثريا - التى أثرت عليه مصيصة أبي - فقد بقى
طوبور مع ثريا على الزواج - الذى يعارضه أهرمن بشدة - بل
يرفضه - لأن ثريا لا تريد مصصحه سب فحسب - كما يصور
أهرمن - بل تأخذ فى إثارة حوة طوبور وبصره بمواقف بده فى
بلاذها - وتتاهدان على العمل الخد (لده كى مظاهر لفقر
والآلام فى أنحاء بورانيا

إذ ذلك لا يجد أهرمن بد من استخدام «مان» - امرأة لى
هشرت بينها وأولادها من أهل صوبور - سدى يقذف بها بعد
أن يقضى منها وطره - لتكشف أمام ثريا وبها سر علقب
بظوبوز - فيصراغان وقد يشا من إصلاح هذا الذى استعبد
نفسه للشيطان

بالرغم من هذا لا يستسلم طوبوز - ولا يقبل العودة إلى
«اللغة المعتادة» بينه وبين أهرمن - فقد أدرك خبر أنه يتبع نفسه
«بتراب لامع» - وأن ماغل أنه سيجلب سعادته جره إلى حياة
نعمة ملأى بالآلام والدمى - به يتحرأ ويعرد أهرمن - بل
يرفع مسدسه ليقتله - لكنه - بطبيعة الحال - لا يصيبه - ويهدده
أهرمن - ويؤكد أنه سيدم وسيحتج إليه - وسيأديه من جديد -
ينخرج أهرمن - ويعرق طوبوز فى ماغيبه القدر وأثمه
وجرائمه - ويظهر له شح سادى - التى انتحرت بعد حداثتها
زوجها مع فاوست - وتطلب منه أن يفتح القبر - فى قبره -
ويبحث فيه عن نفسه - ويثنى هو لو يستطيع أن يبرع هـ
القلب من صدره - ويصر فرار طوبوز على أن يرحل من هذه
الأرض - التى شهدت تعاسه - وماتزال تثر بحروفه
ويكتشف طوبوز أن ماكان يملك من ذهب قد احتق - وأن
حاتم اليهود للشيطان أصبح يعطى جسده كله - فيستعبد
بأهرمن مره أخرى - فلا تحبه إلا ضحكاته الساحرة متعده
ويحاول طوبوز أن يتحرر من جديد - ولكنه - مره أخرى -
يخس عن نقاء الموت - وتدخل عليه طوائف من أهل بوراب
بصرحاتهم المخططة بالضحكات

هذه هى الخطة العريضة مسرحية فى جديد وما مهم
مها هو شخصية أهرمن (أهرمن اسم إله النظمة للبارسى

انقديم ، ذلك الذي يعيش في صراع أبدي مع إله النور أهور مرد في معارك سجالية لا تنتهي ، حتى يأتي أوان الانتصار النهائي لإله النور فيقضي عليه ويرى كثير من المحققين - في تاريخ الأديان - أن صورته عند العرس كانت ذات أثر كبير على صورة الشيطان عند العبريين . فأهرمن - هنا - يقوم بدور الشيطان الذي يعقد مع صوبور - هاوست - أي حديد - صفقة يقوم بمصعبها طوبوز بالانتحار بأمر أهرمن في كل ما يطلب منه . في مقابل أن يمسحه أهرمن الثروة والسطوة واللذة ، بعد أن أنقذه من يأسه الذي غرق فيه بعد تصاعف إحاطة محطة سادي إلى صديقه كدي .

وأهرمن لم يأت إلى طوبوز، على نحو ما أتى شيطان مارلو، نتيجة صيق المعرفة السائدة برغبات هاوست وطموحه إلى مرتبة إلهية يحاول تحقيقها عن طريق السحر والشيطان . وليس هو كشيطان جونه الذي يأتي صاحبه نتيجة تحذله مع الرب على شخصه ، ويحد في نطلعات هاوست المعرفة والوجودية متعدا بعد إليه منه ، لكنه جاء طوبوز إذ رأى كفره بكل ما يؤمن به ، وصيفه بالحياة والناس ، وشكه في قيمة ما يكتب أو يقرأ . ثم في النهاية - أن قصت خطبة كلدي لسادي على أملة في الحسم ، ولحل ميربسه بالحياة ، حتى إنه يشرع في الانتحار ، ولكنه ينجس في آخر لحظة . وفي هذه اللحظة الالهية يكون الطريق ممهداً لدخول الشيطان ، فهو يعرف تماماً ما يختار لصحته ، كما يعرف أيضاً متى يفتح ذراعيه لصحابه . موقفاً من النتيجة

طوبوز ، الأديب الفقير ، الذي لا يقرأ لكنه إلا أصدقاؤه ونلاميذه ، والذي يحيا حياة حقيرة في حجرة متواضعة ، والذي يجد - فوق ذلك - من صنوف الآلام والإحباط ما يزرع اليأس عميقاً في نفسه ، ويدفعه إلى محاولة الانتحار - مثل هذا الإنسان لا بد أن يكون فريسة سهلة لأحلام الفنى الذي يعرضه فقره ، والسطوة التي تعرضه إهمال مجتمعه لإبداعه ، واللذة التي تعرضه حرمانه من الحب والعلاقة السنوية مع الجنس الآخر . وأهرمن يدخل عليه في قمة يأسه من الحياة ، والموت ، الذي حين إراءه ، فهو مهياً تماماً - مخاضه وحاصره - للارتقاء في أحضان الشيطان .

وأهرمن يعرف مداخله إلى ضحاياها ، فهو يبدأ بخلق عبقرية طوبوز ، الذي يرفض هذا التعلق ، بعد أن يش من تأثير كلماته - التي يصعبها بأنها جوفاء - على الناس . حينئذ عهد أهرمن لنفسه عند طوبوز بإلقاء بذور الشك في نفسه ، والشك في كل شيء ، أو الشك في (الأسماء) : «... ولكن ما قيمة الأسماء ؟ إن هؤلاء الناس جميعاً لا يحبون إلا معرفة الأسماء ، وبعد ما لا يسهم شيء . ولكنك رجل آخر ، أرجو ألا تكون من عبدة الأسماء » (ص ٢٥) ويسهل بعد أن تشكك في (الاسم) أن تشكك في (المضمون) الذي يحمله الاسم ، لأن الاسم - في الحقيقة - هو الشيء أو القيمة أو المكرة التي يحملها ، ولا

انفصال بينها . إن أهرمن يربط بين الشك الذي يندره في نفس طوبوز وبين الحالة التي وجد طوبوز عليها ، مهدم رؤاه كلها ، فالصداقة سراب ، والحياة سراب ، ولكن سراب . والعلمسة سراب . وهذه العواطف الثائرة سراب . وبعد ما مباشرة يبدأ في التمهيد لطريق الحديد الذي يريد بطوبوز أن يسير فيه : فهو يقول له : « لم لا يأت أحد الناس الأشياء ويتركها الزهم ؟ لم لا يتركوا السراب ؟ ... » (ص ٢٦) أو يقول له : « دع هذه الأوهام التي تملأها رأسك ! وجه نفسك وجهة جديدة » (ص ٢٧) وحين يسأله طوبوز عن هذه الوجهة الجديدة ، يقول له : « الحياة . اللذة . القوة . السطوة . هذه هي الخفايا » . (ص ٢٨) ولا يجد كبير عناء في إقناع صوبور بهذا الطريق الجديد . أو قبل دفعه إليه ، فصاحب البيت يأتي في هذه اللحظات بصلب ما تأخر لدى صوبور من أجر مسكن (ولاندرى أي شيطان دفعه في هذا الوقت بالذات !) الذي يتولى أهرمن دفعه عنه .

وفي سبيل دفع أهرمن لطوبوز إلى الطريق الجديد ، وقد سبق أن شككه في الأسماء ، يسأله إن « لغة الرفع » - وقع الحياة اليومية المدموسة من جهة ، وواقع طوبوز نفسه من جهة أخرى - إنه يجدد عن اللغة التي « تمتنع وتغور » تتسدد وتسود ، وبالاختصار تركب . « واللغة الأخرى التي « نحرّم ونحجب » تتألم وتذل ، وبالاختصار تركب . » وعندها أيضاً عن بساطة المسألة . « القفزة الواحدة » « امتلاك الذهب » . ولأن طوبوز يستبعد أن يمتلك ذهباً فإنه يسأله أهرمن إلى النهاية ، هيفاجاه هذا بأن يقذف الذهب تحت قدميه ، ويحد طوبوز نفسه أمام الشيطان حقاً ، فيسأله عن الثمر ، ويحد أهرمن أن الوقت صار مناسباً للحديث عن الصفقة . التي لم يرد لها ذكر قبل أن يشعر أهرمن بأن طوبوز قد صار لعبة بين يديه

أما الصفقة التي يعرضها أهرمن على طوبوز فلا تقوم على أن يحسم الشيطان طوبوز لمدة من الوقت على أن يرهه روحه بعدها ، بل تقوم على أن يبيع طوبوز نفسه لأهرمن ، أن يكون عبده ، أو - كما يخفف الأمر لطوبوز - أن يكون مساعده وحليفه . لقد أصبح أكثر الناس يقومون - طواعية - بما كان الشيطان يثمن نفسه - في الماضي - لأهرايم به ، مثل شرب الخمر أو لعب القمار أو إسقاط امرأة . وأهرمن يريد الآن شيئاً آخر ، يريد حليفاً ومساعداً لا يعصى له أمراً ، يأمره فيمثل دون أن يسأل عن شيء

والصفقة المعقودة بين الصديق تفتضي العقد . الذي سيتضمن ما يبيها من شروط . ولكن أهرمن لا يعتد مثل هذه العقود المكتوبة ، ولا لتوقيع بالدم ، ولا ماشع ديت . إنه يجرع طوبوز جرحاً مسيطراً للعبية في مساعده . ويختم بجانحه على هذا المساعد المدمى ، فإذا بالحقام يكتب كلمة لا تمحي . ولا يمكن محوها ، « عهد الشيطان » ، توثيقاً للعقد . ويريدنا بالسقوط

المدوي لطوبوز في قصة الشيطان ، وإرهاها مستمرا له يكشف
أمره أمام الناس

وتطور لأحدث في المسرحية يعرف أن أهرمن لم
يستعد طوبوز ليعود بروحه وحدها ، فهدفه أشمل من هذا
وأوسع ، إنه يطمع في السيطرة على أرواح أهل بورانيا جميعا .
وأن يرى الخراب يتم حقولها ومصانعها ونفوس أهلها . إنه مدبر
طوبوز إلى السيطرة على مصادر الطاقة في بورانيا - الفحم
والنפט - لتحكم في حركة الإنتاج في المجتمع (وهي فكره
عصريه جدا . تطوى على تمثيل النحوى ساسي مباشر) .
حيث يستطيع التحكم في أصحاب رؤوس الأموال وفي حركة
المصانع وأيضا في رزق العمال . طوبوز - بإيعاز من أهرمن -
عجب هذه المصادر عن المصانع فتتوقف حركة العمل ، ويتم
الطغمة ، ويصبح الجميع عبيدا لإحسان طوبوز - أو قل عبيد
أهرمن نفسه

أهرمن . (يستمر بأسيا - حقول جرداء ليس فيها عود
واحد ، بهالة عامة . أصبح أهل بورانيا جميعا من رعاياي .
(يتردد) أقصد رعاياك (ص ١٠٧) ثم يصبحون -
بالضرورة - عبيد السجود والمرص والقنطرة والكسل ؛
يصبحون بشرًا بغير أرواح ، بغير كرامة ، لأنهم - على حد تعبير
طوبوز - « فقدوا احترام النفس » فقدوا الإنسانية يوم فقدوا
كرامة العمل . وهو لا يجعل طوبوز غيا متحكما محسب بل
يصل به إلى حكم بورانيا ، حتى يتحكم - عن سند قانوني -
في مصائر أهلها ، الأعداء والعقراء معا ، بما يملك من سلطة
ومدى يده من سطوة

وأهرمن يخصص نفسه ومساعدته وحليمة طوبوز بإقرار
البديل في نفوس الناس ؛ إنه يجرهم من العمل ، ولكنه ينشر
الاملاهي التمهية التي تلهم وقت الناس بلا طائل ، والتي تجعل
الناس في شغل دائم عن قصاياهم الحقيقية - قصايا العمل
والكرامة والحرية . فالشوارع تحتل بالقراديين والقرود ،
وبالأطفال المتعاركين ، والدبكة المتناقرة

وهو يرسم لصاحبه خطة تجعل الناس في قبضته دائما ؛ إنه
يشير إلهامي لإيهام الشعب عن حقوقه ، ولكنه لا يتركه بموت
جوعا في الوقت نفسه . إنه يمنحه الطعام تفضلا ومنة ، حتى
يعتد عليه حياته ، ويتحكم - في الوقت نفسه - في هذه
الحياة والخطة تسير حتى مرحلة معينة ، يبدأ بعدها التغيير في
منح الطعام نفسه . سياسة أهرمن تلخص في أن حكم الجماهير
يقوم على إذلالها . للتحكم في رزقها أولا . ثم التحكم في مسحة
أو مسحة إذلالهم ؛ فالشعوب لا تحصى إلا إذا أذلها حكماها ؛

أهرمن : اسمع خطتي . هذا الشعب الذي نطمعه ، لا نستطيع
أن نستمر على إطعامه . أسنائه هذه الوسيلة متعبة .
يجب أن يجمع . يجب أن يسير كما نريد بغير أسنائه .

طوبوز : بأي وسيلة ؟

أهرمن : عندما نتحكم

طوبوز : ألا نطمح هؤلاء الخياح ؟

أهرمن : وما استفدنا إذن ؟ الجوع . الجوع . هو أفضل الطرق
وأقصرها إلى الغاية المقصودة . ألا تعرف المثل « أجمع
كلبك يتبعك ؟ » .

طوبوز : لا أطبق التفكير في هذا . مجرد تصوره يرعجني . لقد
عرفت الجوع فيها عفى . ولا أحب أن أنشر هذا
الوباء بين الناس .

أهرمن : ضعف . هراء . وعلى كل حال فلست أقصد أن
جعلهم يموتون جوعا . أقصد فقط أن نقدم لهم من
الطعام القدر المناسب الذي يحفظ الحياة فقط ..

(ص ٩٣)

كل هذا ليكون هذا الشعب مادة طيبة في يديه ، يشكّلها كيف
يشاء . أو لتكون - كما يقول - عونا على نشر لونه وإعاده
حظه

أما أمثال هؤلاء الفقراء الذين تجمعوا وشكّلوا جماعات أو
بغايات أو أحزابا أو أي تجمع آخر ، فيجب أن نحل هذه
الجماعات فوراً ، أن نطمح ونفكك ، بل ندمر . يسمى أن يؤمن
كل فرد أن مصالحه وآرامه تتعارض كلية مع مصالح الآخرين
وآرائهم

أهرمن : لا تضعف . كن صارما . هذه الجماعات لن توجد في
بورانيا . خطمها . نفككها . لا تجعل أحدا يعرف
الآخر . لا تجعل أحدا يضع يده في يد الآخر . وإذا
يجتمعون حول غيرنا ؟ حولي ... حولك أنت . أقصد
حولك أنت . (ص ٩٧)

ويصبح كل فرد عدوا للآخرين ، لا تجمعهم إلا العداوة والفرقة
والبغضاء .

قد يجدى هذه الوسائل مع الفقراء ، الذين لا يستطيعون
إلا حذر . حتى في أعين الدول الديمقراطية - أن يتحكموا في
أرزاقهم ؛ ولكن ما العمل مع الأغنياء ، الذين يقدرون - وبو
جريا - أن يتحكموا في أرزاقهم وآرائهم ومصائرهم ؟ الإجابة
عند أهرمن بسيطة وجاهرة : « السجن . الاعتقال . النشر يد
النبي . الاصطهاد . ليس لهم إلا هذا أو ... » أو « الصدقة »
لطوبوز وأهرمن - بطبيعة الحال - والقيام على تنمذ خطتها
لتدمير شعب بورانيا تدميرا كاملا .

فأهرمن - إذن - لم يكن يطمح إلى روح طوبوز وحده
بل طمح إلى أرواح أمة بكاملها - حاول أن يستند حرم

الأفراد من العمل ، ومن العلم ، ومن التراب ، ومن ثم الكرامة الإنسانية ، أو مجرد البحث عنها .

ولكني يحتفظ أهرمن بشعب بورايا في هذه الأوصاف المحصنة كان لابد أن يحتفظ بطوبور ، وأن يحرمه من كل شيء جميل أو إيجابي في الحياة . لقد أعرفه في الثروة والقوة والمدة ، وحرمه - في الوقت نفسه - من الحب ، الحب بمعناه الإيجابي ، تلك العلاقة السوية السامية التي تربط رجلاً بامرأة ، فقد دفع أهرمن طوبوز إلى أن يفسد حياة حبيبته الأولى «سادى» ، حبسية صديقه «كندى» ، التي انتهت حياتها بسحرها ، بعد أن أفسد طوبوز حياتها . وحين يقع طوبوز - «الحاكم العام لبورانيا» هذه المرة - في حب «ثرى» ، انه قيسون بك ، التي بدأت تفتح أمامه آفاقاً جديدة للحياة . يتعرف فيها البسطاء من الناس ، يجلبهم ويرفع من شأنهم . ويعيدان معاً الوجه المشرق للحياة في بورانيا - يدفع أهرمن المرأة الساقطة «أمان» إلى إفساد علاقة طوبوز بثرى - مستغلاً رغبته العارمة في الانتقام من طوبوز ، الذي كان على علاقة معها ثم هجرها هجراً غير جميل ، ومستغلاً أيضاً متاجرتها في عرضها . بعد أن دمرت حياتها وحياة أولادها وروحها

وهكذا يستطيع أهرمن أن يحرم طوبوز من الحب الحقيقي ، سد كاد يقص إلى العلاقة الشرعية الإيجابية بين طوبوز وثرى ؛ لأن الشيطان - ببساطة - لا يفر مثل هذه العلاقات الشرعية لأهلها إيجابية ، تجعل وجه الحياة وتشارك في صنعها ، في حين ترضيه العلاقات الفاسدة ، التي تدمر الحياة وتشوه وجهها . بل إن أهرمن يحصم الزهور التي يدخل بها الخادم ليصحبها في حجرة طوبوز - حتى الزهور ، ويعصب عصباً شديداً إذا يراها في يده . هذا هو الشيطان ، فلا يمكن أن يرفع الحب ولا أن يرى أحداً يزرعه ، هو الذي تمتلئ نفسه حقداً على الإنسان ولا يمكن له أن يقبل المحال .

ولا نجد لهذا الذي يصعله أهرمن - أو لفل الذي يدفع طوبوز إلى فعله - إلا هدفاً واحداً ، هو تدمير الإنسان أو إذلاله وتشويه حياته ، ولا نجد لهذا سبباً إلا حقده الأزلي - الأبدى على الإنسان ، فهو يقول : «... فكرة الإنسان هذه هي التي تثير احتقاري» . وفي مرة أخرى ينور هذا الحوار

طوبوز : (عشق) قل إنك عدو الإنسان وكفى .

أهرمن : الإنسان ! (ساحراً) الصلصال ! الطين العفن ! (عقد) الحما المسنون ! أنا ! أنا ! المستمد من النار المضيئة ! أنا الطريد ؟ أنا اللعين ؟ أنا الشيطان ؟

(بضحك ضحكة جوفاء طويلة مرعبة)

(ص ٥٥) .

ولا يكف بعد ذلك عن استخدام هذه التهمة الخافدة ، التي يعطيها أحياناً بادعاء السحرية ، ولا يستطيع في أكثر الأحيان أن يتجنى قدر ما فيها من اخفد المدمر .

فهل انتصر أهرمن في النهاية ؟ يصعب الإجابة عن هذا السؤال . لأن الإجابة في المسرحية مركبة^(١) ، فمن وجهة النظر الاجتماعية - إن شئت تسميتها كذلك - لا نستطيع أن نقول ، به حق هذه عام ، بورانيا ما يزال فيها روح حر طيب ، يحب السطاء ويتألم لألهم ويعمل لمصلحتهم عملاً حياً فاعلاً ، مثل قيسون بك واسته ثرى ، كما أن اسحق من حياة طوبوز قد يعنى بدء تفهقه من حياة بوراي ، التي تحب في نهاية سحرية بطوبوز ، إشارة إلى سحرها من «أفاميل» عبد الشيطان وحتى طوبوز نفسه لم تدمر روحه تدميراً كاملاً ، لأن حبه - الحقيقي هذه المرة - لثرى طهر روحه ، وحمته بقف صمداً في وجه أهرمن كي يجبره على الانسحاب من حياته ، بالرغم من أن أهرمن قد تركه في حال أسوأ من الحال التي نقيه عليها ، فقد دمره مرة أخرى ، وفقد - فيما نتصور - ما كان يلود به من موهبة أدبية ، ويريد على هذا شعوره المص بالدم على ما جرى في حق أمته كلها . بالرغم من هذا كله ، وبالرغم من تحذيرات أهرمن بأنه سيعود ليستدعيه ، فإنه يظل على موقفه الصلب مع أهرمن . كل هذا قد يشكك في انتصار حققة أهرمن أو في قيمة ما وصل إليه

غير أن أبا حديد يجعل أهرمن قريباً إلى النهاية ، يحذر طوبوز ثقة من أنه سيسنجد به ، وعندها لن يجده ، وهو ما يحدث حقاً ، إذ يظل طوبوز يصرخ ليستعبده فلا يجد جواباً إلا ضحكات أهرمن الجوفاء ، وهو ما قد يشير إلى أنه بذر بذرة الفساد في نفس طوبوز وقومه ، موقناً أنها لابد آتية بتأريه ولو بعد حين ، وأن الأمر لا يقتضي عودته مرة أخرى إلى طوبوز ولا إلى بورانيا . وعلى أية حال ، سوف نرى كيف تدخلت الطبيعة السياسية للمسرحية في تكليف نهايتها التي كانت تحتل عبر هذا الحل .

ولقد استخدم أهرمن لإخضاع طوبوز منطق المزاوغ ، كما استخدم أيضاً لونا من الحمر يستطيع أن يغير نظرة من بشرته إلى الأمور ويلون رؤيته إلى الحياة ، ويجعله طوم وجهة نظر أهرمن

لقد كان المظهر الحسدى لأهرمن مظهرًا بشرياً دائماً ، فقد جاء إلى طوبوز في هيئة رجل لا سكر من مظهره شيئاً ، وليست له سمات تخبره إلا أنه يعرج ، ولبس ثياباً سوداء ، فكان طوبوز يراه ، وراه صاحب البيت ، وراه أيضاً صيوف طوبوز دائماً ، وما كان في نظرهم إلا مهرجاً ، لأنه خفيف الحركة ، يقوم بالعباب بهلوانية ، «شط» .

وأهرمن يحب النساء ويستخدمهن في نصب شباكه حول البشر ، ولكنه لا يعاشرهن ، كما يقول لأمان في الفصل الثالث من المسرحية .

هذه هي الملامح الداخلية والخارجية لشيطان محمد فريد
أبي حديد ، لنا الصلة التي تربط هذا المخلوق بأسلافه في أعمال
فاوست ، وخاصة عند مارلو وجوته ؟

إن شيطان كل من مارلو وجوته لا يتجسس على فاوست
ولا يستغل ضعفه ليدخل عليه ويعرض عليه المساعدة ، وإعنا
فاوست - إذ يصيبه اليأس والملل من الحياة التي يعيشها ،
والمعرفة التي لا تروى له غلة ، ولا تحمل له مشكلاته المادية أو
الروحية - يتجه إلى السحر ، ويستدعي فاوست عند مارلو
مفيستوفيليس ليعينه على تغيير حياته كلها^(١٥) . في حين يخرج
إيليس فاوست جوته في صورة كلب يتبعه في حركته في
الخارج ، ثم يتحول بعد ذلك إلى صورة طالب علم متحول .
وإيليس لم يظهر لفاوست إلا بعد أن اتجه إلى السحر
وموسه^(١٦) ، كما أننا نعرف منذ البداية من حوار إيليس مع
الرب - جل وعلا - أنه منحه إلى فاوست ياغراه^(١٧) . أما أبو
حديد فكان إنصاف صفة التجسس واستغلال لحظات الضعف
بأهرمن جزءاً من خطته في رسم الشخصية : طوبوز لم يمارس
سحراً ولم يفكر فيه . ولم يحدث بشأنه تحد بين أهرمن والرب أو
غير الرب ، لا لخرج ديني - قد يكون موجوداً - ولكن لأن
التجسس واستغلال الضعف - كما أشرنا - جزء من خطة أبي
حديد ليكمل الرمز في شخصية أهرمن ، كما سنرى

غير أن هذا لا يعني أن مفيستو جوته **يلجأ إلى**
التجسس ، بل لحاً إلى ما يمكن أن نطلق عليه هذا الوصف :
فهو يعرض بمحاولة فاوست تناول السم ، **تقبل فاوست**
فاوست : أراك ولوها بالتجسس .
إيليس : أنا محيط بكل الأمور علماً ، وإن لم أكن عليها بكل
شيء

(ص ١٢١)

وهذا الحوار يمكن أن نفهم منه أن مفيستو كان يتجسس
على فاوست ، مباشرة أو عن طريق أحد أعوانه ، ويكون
الموقف مفهوماً برده إلى تحديه الرب بملاحقة فاوست ، أو أن
لشيطان قدرات خارقة تجعله محيطاً بكل الأمور ، وإن لم أكن
صحيحاً بكل شيء^٤ . وفي كلا الحالتين يتقدم الموقف خطة جوته في
رسم شخصية الشيطان المستعينة من التراث الديني والشعبي عن
الشيطان^(١٨) ، ولقي يمكن أن تقل على أكثر من مستوى في
وقت واحد .

وأهرمن - كما ذكرنا آنفاً - يبدأ تقويض عالم طوبوز
بالحجوم على الأسماء والألفاظ . ولكن ما قيمة الأسماء إن
هؤلاء الناس جميعاً لا يحسون إلا معرفة الأسماء ، وبعدها لا
يهمهم شيء^٥ . ولكنك رجل آخر . أرجو ألا تكون من عبدة
الأسماء^٦ . (ص ٢٥) وهذا سهل عليه بعد ذلك أن يستل

طوبوز من عالم القيم الإنسانية والمبادئ الخلقية . لأنها
«أسماء» . وهو هجوم نجد شبيهاً له في «فاوست» جوته :

إيليس : أحبك أيها الأستاذ العلامة ، وإن كنت قد أتعبتني
بمزاعمك حتى جعل العرق يتصبب من جسدك
فاوست : عجزني أولاً عن اسمك
إيليس : هذا لعمري سؤال قائله ، خصوصاً من رجل يحضر
الألفاظ أي احتظار ، ولا يآبه بالعرض ، وبأن
إلا التعمق في البحث وراء الجوهر
فاوست : ولكنكم أيها السادة كثيراً ما تم أسماؤكم عن حقيقة
أمركم ، فيظهر لنا جلياً من أنتم حين يدعي الواحد
مكم بإلة الدياب ، أو المحرب المنعمر ، أو
المكذاب الأشر : أسماء تلك بوضوح على
السميات

وعلى كل حال فقل لي من أنت

(ص ١١٠ - ١١١)

فاوست كان أكثر وعياً من طوبوز ، فلم يسقط في هذا
الشرك ، لا لأنه يؤمن بالأسماء أو يتخددع بها ، ولكن لأنه أقل
يأساً وأقندر على مواجهة الحياة من طوبوز . هذا في حين
لا يحتاج إيليس إلى أن يتخددع فاوست بالكلمات ، لأن فاوست
نفسه كان على استعداد تام للارتقاء في أحضان الشيطان ،
لدليل ممارسته السحر . وإيليس - من جهة أخرى - كان لابد
واجباً وسيلة للمثول بين يدي فاوست لأنه قبل تحدى الرب عن
إغواء فاوست ، وحين وصل لم يكن في احتياج إلى شرك
الكلمات ليوقع فاوست ، لأن جماعته لا تنفد منها الخيل
والألاعيب والجدل .

ولم يكن هدف مفيستو عند جوته غير روح فاوست نفسه .
في حين كان هدف أهرمن روح طوبوز وأرواح شعب بورنبا
جميعاً . وخطة أهرمن تقوم على طريق اهدمين مع في وقت
واحد ، وإن كان يبدأ بطوبوز بطبيعة الحال . أما مفيستو
«فتواضع» : فهو يريد لهذا العالم الفساد والخراب ، ولكنه
يعلم أن هذا مستحيل ، وأن عليه أن يقوم أولاً على الأجزاء
الصغيرة :

فاوست : الآن فهمت الأعمال الخبيثة التي أنت قائم بها . وإذا
عجزت عن محو الكائنات «بالحملة» فريد أن
تجعل باكورة أعمالك محو الأجزاء الصغيرة
إيليس : وأصدقك الحديث أن ليس في هذا ما يطفى
الغلة .. إن هذا العالم الضخم يقاوم الصاء بقسم
ثابتة وعزم وطيد .. وقد تفهقرت أمامه - بعد
اللائى والعناء - مهزماً لم تقمته بظائل .. ولقد

سلطانا عليه العواصف والأمواج والزلازل
والنيران . ومع هذا لم يرل البر والبحر في أمن
وسلام لم يمسها سوء .

أما تلك مخلوقات الحفيرة : سلاله الحيوان
والإنسان ، فقد نفلت فيها الخيل .. ولكم
أهلك من نسله وقبرت .. فقام على أثرهم نسل
جديد وسلاله نمل السهل والخيل ، حتى كادت
أحى حرنا وباسا !! .

(من ١١٢ - ١١٣)

إن هدف بليس هنا قد يبدو متواضعا بتركيز على روح
« هوست » . ولكنه في حقيقة يعمل عملا دعويا هدف أوسع
كثير من هدف هرمس . إنه يخطط بصر لتدول دولة البر
وتسود دولة الصلاه .

ما يستخدم جوته للسحر فكان أوسع بكثير جدا من
استخدمه أي حديد له . فقد استخدمه ميسو السحر لعبد
نشاب في « هوست » . واستخدمه في الذهاب بتأوست إلى
« بيلة وجورج » حيث احتد السحرة والشياطين النبوي .
ليسبه ما ارتكب من جرائم في حق مارجريت وأمي وأحب .
ثم استخدم ميسو السحر أيضا في استحضار روح بارس
وهيلان أمام الإمبراطور في الجزء الثاني من « المأساة » وهكذا
عبر أن كل هذا لا يلهينا عن طبيعة استخدام جوته هذه
العناصر : فجوته لم يورط ميسو في استخدام قدرته السحرية
في تعبير طبيعة « هوست » ، أو حتى في تعبير طبيعة الموقف الذي
يعيشه . إن « هوست » يتصرف بمحض إرادته . ويقوم بالفعل
الذي اختاره في كل موقف . حتى تمكن القول إن العناصر
السحرية في « هوست » لم تقم إلا بدور ثانوي تماما . بل يمكن
الطرح إليها على أنها عناصر رمزية خالصة . وإن جوته استنى
هذه العناصر الخرافية في العمل - كما يقول كارليل (١٩) -
بوعي . من جسد ومن جانبنا ، أنها وهم .

هذا في حين م يستخدم محمد هريد أبو حديد من العناصر
السحرية إلا حمر هرمس التي كان طوبور يتحول دائما بشرها
في الموقف الذي يريد هرمس ، أو - بمعنى آخر - يرى الأمور
والخدة من وجهة نظر هرمس ، وإحصار الذهب والجواهر
طوبوز ليعتقها ويعتق هو الرجال والنساء بدورهم . وهي أمور
يمكن أن نعتبر نصيرا معقولا بحملها معقولة في المسرحية

فلو أحده شخصية للشيطان في مستواها « الواقعي » م
يشكر من الشيطان أن تأتي مثل هذه الأشياء . خصوصا أنها
تأتي استحداث طبيعة لما في نفس طوبور . ولو أخذناها على
مسوى رمزي فستجد أن الكاتب كان يرمز بهذه الشخصية إلى
الاستعمار الإنجليزي في مصر (٢٠) . وشخصية طوبور إلى محمد

محمود صاحب اليد الخديوية (٢١) . وهو نصير لا نكره . فقد
يكون قصده صلا وقت كتابته المسرحية (سنة ١٩٢٩) وإن لم
تشر إلا في سنة ١٩٤٥ (٢٢) . ونكس من الظلم للمسرحية أن
يصف بها عبد الناصر عن موقفه التاريخي وحده . وهو قصده
الكاتب وهو يكتب : « لنعتبر امرئ يتنار بقدرته على محاورة
الشرقي التاريخي أو الشرقي الذي يعبر عنه أو به . إن
هرمس عاش ويعيش في كل عادات تاريخية نرى معرض فيها
استعبان مصري (أو أي شعب آخر) بضمينة الحكمة - التي
تدفعها قوى داخلية وخارجية لتفسدها عن شعبها - لأنها بعيد
من وزنه ضد الفساد . مدد ومعهود . وهذا نفس عرب على
هرمس - أي ما كان اسمه . وأبد كانت بقوة حتى تدفعه .
خارجية أو داخلية - أن يورث لصحته كل سبب موت بضمير
وعناد الحق . وكل أنواع الشجاعة ونددت . تنبيه عن وحدته
حقيقة وعن خدمة شعبه . تنبه صميرة في أي وقت سبته أو
حاول الاستيلاء »

وإن هذا الإطار نفسه يمكن أن يرى في هرمس حرا
لا يتصل عن صبور . أعني جانب يستيقظ من نفسه كإنسان
تأثير الإحباط المتكرر في الحياة وتحطيق الطموح هي صريق
التدبيرات الدنيوية وحدها . فما أتبع هذا الجانب المتطهر أن سود
ويستيقظ أتاح لصاحبه فرصة الإفساد . ولا يخفى هذا لتفسير
أن يكون هرمس شخصية مستقلة في مسرحية . فقد يس
غريبا . وقد جرد بوجين أويل من شخصية حول في مسرحية
« أيام بلا نهاية » شخصية أخرى هي شخصية لنفع لثقل لاوعي
جون (٢٣)

وبالرغم من أن أبا حديد يصدر مسرحيته بالآيات
القرآنية : « ومن يعش عن ذكر الرحمن نقيص له شيطانا هويوه
قرين . وأهم لصدوهم عن السبيل وحسبون أنهم مهتدون .
حتى إذا جاءنا قال يا ليت بيني وبينك بعد المشرقين فبئس
القرين (٢٤) » . بالرغم من هذا فإن المسرحية « لا تناقش قضية
دينية كقضية الإيمان والكفر أو الإلهاد التي صادفها عند
« هوست » في شئ أزمانه . » (٢٥) كما أن الآيات تتحدث عن تعزل
الشيطان عن العاصين ساعة الحساب لا في الحياة الدنيا ،
فالأمر - في المسرحية - يظل معقلا بالإرادة الإنسانية . أو لنقل
بصراع الجوانب المتباينة في النفس الإنسانية . حيث تتجلى هربت
اليأس والإحباط للجوانب الشريرة أو بدوافع الحكمة م أن
تسود وتحكم

والدلالة السياسية للمسرحية تصل على وفاق مع هذا
التفسير . فقصه الحاكم بطق هذه . الذي يعظمه
وعاده من نفسه تأثير حياته محفنة أو بتأثير قوى خارجة
محفنة - تظل هذه القضية هي قصة مسرحية . في زمن
الاحتلال الإنجليزي أو في أي زمن آخر قبله أو بعده

وعلى أية حال فمن الواضح أن (الشیطان) - هنا - مختلف تماماً عن مفيستوفوته ، الشخصية التي أضافه في رسمها من التراث الديني والشعبي ، وجعلها محتضنة - إلى حد كبير - بشائنها وقدراتها فوق الطبيعية ، بالرغم من أن شخصية الشيطان تحولت في مراحل تالية إلى مجرد رمز للجانب المظلم من الإنسان ، وهو ما نميل إليه في تفسير شخصية أهرمن في مسرحية أبي حديد .

والطريف أن أبا حديد - على الرغم من هذا التعديل في الرمز الذي يلقيه على عاتق شخصية أهرمن ، كما رأينا - يدين لمفيستوفوته ربحاً في كل تفصيلة يرسمها لأهرمن ، فكما يظهر مفيستوفو كثير من المشاهد في مظهر بشري يظهر أهرمن مصاباً بالمرض ، وكما كان أهرمن مشهوراً في قصر طوبوز بأنه مهرج ، كان مفيستوفو أيضاً في قصر الإمبراطور ... وهكذا .

والأهم من هذا أن خطة أهرمن للسيطرة على طوبوز كانت تقوم على حرمانه من الحب الصادق السوي ، وهو ما يقابل حرمان مفيستوفوست من الحب أيضاً ، إذ استطاع أن يحول علاقة فاوست مع مارجريت - البريئة الطاهرة - إلى علاقة دنسة انتهت بانتهاك فاوست لعرصتها والتسبب في قتل أمها وقتله هو لأحبها ، ثم إعدام مارجريت نفسها بعد تخلصها من شره هذا الحب الدنس^(٢٥) .

كما أننا لابد أن نشير إلى «هبات الشيطان» - من مال أو ذهب أو غيره - التي تحول إلى هباء ، فبمجرد نقل أهرمن من طوبوز يذهب الأخير إلى صناديق ذهبه ليحدها فارقة ، وهي فكرة شائعة عن الشيطان .

وهكذا نجد أن أبا حديد أعاد إعادة واسعة في رسم شخصية أهرمن من رسم جوته لشخصية مفيستوفيليس ، ولكنه جند هذه الملامح لرسم شخصية خاصة به ، لها أبعادها الرمزية التي حطت ها بدقة ونقطة ونقطة .

لا تختلف البداية التي يفتتح بها الكثير مسرحيته عن فاوست - «فاوست الجديد»^(٢٦) - عن البداية في كل مسرحيات امكبوبة عنه كثيراً ، إذ تفتتح المسرحية بفاوست جالساً في حجرة مكتنه التي تسودها الموصى ، داعياً رأسه بين يديه ، ناعياً حظه من الدنيا ، يائساً ، مؤرقاً بالطريقة التي يختارها للانتحار . وينحل عليه صديقه بارسييلز محاولاً أن يفتح شهيته للحياة والحب واللذة ، لكن فاوست عزف عن هذا كله ، بعد أن سئم الحياة وهجرته محبته مارجريت إلى الدبر دون سبب مفهوم . ويحاول بارسييلز أن يشبه - على الأقل - عن فكرة الانتحار ، فيسايره فاوست حتى يتحطم منه ويصرعه .

وينحل الشيطان على فاوست في صورة صديقه بارسييلز . ويمنعه من الانتحار ، ويعرض عليه أن يعاقبه على أن يمنحه فاوست روحه ويطعمه في كل ما يأمره به ، وفي مقابل ذلك يمنح الشيطان فاوست القوة والشباب والعنى والشهرة والمعرفة الشاملة والصحة الكاملة والحب العارم . ويوافق فاوست بطبيعة الحال ، فيطوف به الشيطان كل بقعة في العالم ، ويطلق به إلى الكواكب والنجوم ، فيرى أن الأرض كروية . وليست مسطحة ، وأنها تدور حول الشمس ، لا العكس ، ويسبح به في أعماق البحار يريه عجائبها ، ويجمعه بنساء من كل أنحاء العالم ، وبكل جميلات أوروبا ونساء بيوتاتها وأميرات ألمانيا ، وحتى حبيته مارجريت يأتي بها من الدبر ، ويسقيه ألد الخمر ، بل يأتي له سيلين ، جميلة اليونان التي تسبب خلعها في حروب طروادة ، وآلهات الجبال ، أمروديت وبيروس وإيلات وعششروت ، ويساعده في حل المعضلات العلمية حتى توصل إلى كثير من الاكتشافات ، ويجمعه بكهنة وادي النيل وحكام الهند والصين ، وأراه علاسفة الإغريق في دروسهم . غير أن هذا كله لا يرضى فاوست . إنه متعشر إلى «كور المعرفة الشاملة» ، الموصلة إلى حقائق الأشياء ، في الوقت الذي لم يزد كل هذا بالحقيقة إلا جهلاً ، ولم يزد نفسه إلا تعشش . لقد حدث لقاء فاوست - يوماً - أن رأى الحقيقة الكبرى فجمع الأبد كله في لحظة واحدة :

لوسيفر : متى كان ذلك ؟
فاوست : في عيد الميلاد .. عقب تلك اللحظة الساهرة التي جمعت لي فيها حسان أوروبا كلها ..

لوسيفر : لقد كنت متعباً .. ولقد تركتك لذهب لتنام ..
فاوست : أجل .. أجل .. ذهبت لأنام .. ولكني لم أقم .. فقامت لاغتسلت وتظهرت .. وشعرت لحظة عجيبة .. وطمانينة عارمة .. وانشرح عظيم .. فخرجت إلى الشرفة ، وجعلت أنظر إلى السماء وهي مرصعة بالنجوم .. فإذا أنا أبكي ! وإذا صوت النجوم يخرج بدموعي .. وإذا صوت يتردد في كل مكان : الحقيقة الكبرى ! وإذا الحقيقة الكبرى تشرق على من كل جانب ..

لوسيفر : حدثني . كيف رأيتها ؟
فاوست : لا أستطيع أن أصفها ، تلك اللحظة ، اللهم إلا أنها كانت ومضة خاطمة ، ووجدني وسط حلقة من النور تدور بسرعة هائلة .. وهي تتسع وتتسع وتتسع ، حتى احتضت الوجود كله ..

(المسرحية : الفصل الثاني)

وعلمي أن يصف لوسيفر هذه اللحظة الباهرة بأنها وهم ، لكن فاوست مفتتح بأنها الحقيقة ، ولا حقيقة بعدها ، بل هو يريد من لوسيفر أن يساعده على أن يجعل من هذه الحقيقة التي عاينها هو اللحظة ، شيئا علميا متحققا ، متاحا للبشر جميعا ، يعاينونه في أي وقت يشاءون وأي مكان كانوا . ويستمر الحوار :

لوسيفر : وهم من الأوهام !

فاوست : كلا .. كلا ، إنها الحقيقة الكبرى .. الحقيقة

الكبرى .. فلا تحاول أن تشككي ..

لوسيفر : هل تستطيع أن تبرهن على ذلك ؟

فاوست : لا .. لا .. ولكني سأسعى لذلك عن طريق العلم ..

لوسيفر (سائرا) : عن طريق العلم ؟ !

فاوست : نعم .. حتى لا تكون للمشاهدة ومضة خاطفة ..

حتى يستطيع الناس جميعا أن يتركوا مثل

ما أدركت في أي مكان وفي أي زمان ..

إن لوسيفر يعلم أن هذا مستحيل ، فصلا عن أنه - لو تحقق فرضا - يكون ضربة قاضية لما بذل حياته له من التحدي الحروب العزة والغراء البشر ، ولهذا فهو يحاول إغراق فاوست من جديد في ملذاته الحسية التي لا تمتد ، فيحصره هيلين من هاديس ، لكن فاوست يعرض عنها مقاوما رغبته الجارفة فيلحق حتى يغمي عليه ، يحصرها لوسيفر ، ويستيقظ فاوست وهو يصيح : له .. له .. لقد رأيت نور الله ...

ويشاهد العالم كله بما حقق فاوست من كشوف علمية ، فتسابق الدولتان العظميان كل واحدة تريد لنفسها ، حتى تحتكر اكتشافاته واختراعاته فتتمكن من السيطرة على العالم ، بل تعرض كل واحدة مائة مليون مارك ، أو يدخل جيشها ويأخذ فاوست عوة . ويحاول لوسيفر إقناع فاوست بالقبول ، ويدفع صديقه بارسيلز إلى محاولة إقناعه ، مغريا إياه بأن يوقع معه عقدا شبيها بذلك الذي وقعه مع فاوست . ولكنها ينفقان في إقناع فاوست . وعرق فاوست أوراقه ثم يجرقها ، بعد أن أبقى أن لوسيفر يمدعه ، وأنه لا يساعده إلا حيث يسير في الطريق الذي يريده الشيطان ، أما الطريق إلى سعادة البشرية وإيمانها فإنه يسده في وجهه ويشككه في قيمته ، وأيضا بعد أن خدع فاوست عن مارجريت ، التي ادعى أنه أحضرها له من الدير ، لكنه تين أن مارجريت الأولى لم تكن إلا بغيا على صورتها ، فلما حضرت مارجريت الحقيقية لتصبح فاوست بالابتعاد عن الشيطان مقاما محذرا وصقيا ، فلما رآها حذراء حن جبنه . ثم إنه - بعد هذا كله - علم بالأطماع الشرهة لصديقه بارسيلز وأنه لا بد قتاله إذا لم يستجب له .

وقد تحقق ما توقعه ، إذ مبارع بارسيلز - في غمرة غمضه وإحباطه ، وقد أعلمه فاوست أنه مزق أوراقه وأحرقها - إلى خنجره السام وأخمدته في قلب فاوست ، وعاد إلى لوسيفر يشربه مقتل فاوست ويسأله أن يكون هو مكانه ، فيسحر منه لوسيفر ويؤبى على قتل رجل مستمر أجيال وأجيال قبل أن يوجد مثيل له ، وينصحه بأن يتحرر هربا من المصير المظلم الذي ينتظره على أيدي قوات الدولتين ، وقد بلغ الجميع أنه قتل فاوست بعد أن أحرق الأخير أوراقه ، وأن بارسيلز خدع الجميع فبقتحروها يعانى فاوست سكرات الموت يحاول لوسيفر - للمرة الأخيرة - أن يفرجه بأن يسلمه روحه حتى لا تذهب إلى حياة اسمع الحاملة ، الداعية إلى السأم ، ويصر على أن فاوست ما يزال ملكة . ولكن فاوست لا يتخلى بلعبة الخديعة للوسيفر ، لأنه ما وفق بالمهد الذي قطعه على نفسه ، ولم يجب فاوست إلى كل ما طلبه . وتأتي الملائكة لتستقبل روح فاوست وتضعها بها إلى السماء .

إن الإطار العام للمسرحية - هنا - لا يختلف كثيرا عن الإطار الذي تشكلت به مسرحيات مارلو وجونو ومسرحية في حديد ، وإن كان يختلف - بطبيعة الحال - عن التوجهات العامة للشخصيات في هذه المسرحيات الثلاث ، وبخاصة شخصية فاوست - التي سبرجى الحديث عنها - وإلى حد ما شخصية لوسيفر ، وهي التي نهما هنا .

إن أول ما يصادفنا من قدرات لوسيفر قدرته على التأثير في الأشياء وفي الإنسان بدينا ، حيث يجعل دباله المصباح تراقص ، ويجعل جسد فاوست تسرى فيه رعدة كأنها ديب ثعبان بارد أملس ، بل هو يعلم ما يفكر فيه الإنسان ، ويوحى إليه أفكارا لا يكتشفها إلا من خبير ألاعيب الشيطان . وهذه الفكرة الأخيرة فكرة دبية استفاد فيها باكثر من تلك الصفات التي ينسبها القرآن الكريم إلى الشيطان في آيات عدة ، من مثل «إمائه» إلى الإنسان الشر أو «وسوسته» له به ، أو تشبيه السادر في الحرام (أكل الربا مثلا) بالذي «يتبعه الشيطان من المس» ، أو قول الرسول - عليه السلام - «إن الشيطان يجري من ابن آدم مجرى الدم من العروق ..» ، ولغير ذلك من صفات أصفها الإسلام على الشيطان شكلت تصور باكثر عنه .

هذا التوجيه الإسلامي لشخصية الشيطان هو الذي يميز صورة الشيطان في عمل باكثر عن صورتها في الأعمال الأخرى ، وهو الذي يوجه هذه الشخصية داخل المسرحية ويحدد علاقاتها بسائر الشخصيات ، خصوصا شخصية فاوست ، الشخصية الأولى في المسرحية .

أول ما يلفت النظر في شخصية لوسيفر أنه ليس كافر باقه ، وليس «أول المخادعين المكرين» ، كما يتصور الناس

ومهم فاوست عنه ؛ بل هو « أول المؤمنين الموحدين » ، الأمر الذى يعرفه به الخاصة (وهم الصوفية ، مما يبدو ، لأن المؤثرات الصوفية فى المسرحية كثيرة وأساسية ، وسنرجع الحديث عنها لعمود إلينا من بعد) إن كل ما حدث هو أن الشيطان خرج على رب العزة لما افتقد من عدله وحكمته فلاقى الخزاء طردا ولعنة . لذا لا يجد لوسيفر من يشهده على عقده مع فاوست إلا الله - تعالى - نفسه : « اللهم ، يارب العزة ، يادا الحلال والإكرام ، أنت الشاهد ولا شاهد غيرك .. وكفى بك شاهداً ووكيلاً » . لكن هذا القول لا يبنى أن يؤخذ على عراهه ؛ لأن الشيطان يوقع عقده مع فاوست لكي ينتهى إلى الدعوة إلى إله جديد ، هو فاوست أو - بالأحرى - الشيطان نفسه . هذا التدليس - على مستوى الفكر الدينى نفسه - كان يمكن أن يحل إذا تحدث الشيطان - أو إحدى الشخصيات الأخرى ، على الأقل - عن المهمة التى أخذها الشيطان على عاتقه فى دائرة الوجود - وهى أساسية فى الفكر الدينى أيضاً - وهى مهمة التخليد عن عبادة الله والصد عن طريقه المستقيم . وهى مهمة لم يكده لوسيفر يشير إليها فى حديثه إلا إشارات عابرة لا تكاد تبيّن ، فى حين أن علاقته بفاوست كلها يبنى أن ينظر إليها فى هذا الإطار . فهو يحاور بارسيلز على هذا النحو :

بارسيلز : **عجرب يا عرلاي .. ما غابك من جسدنا كما على إحدى الدوابين ؟**

لوسيفر : **ليزودها بمخترعاته الخرية فيستسلم له الدولة الأخرى فيحكم العالم كله ، ويدعو الناس إلى عبادته ليعبداه الجميع .**

دربيلز : **وما حظك يا عرلاي من ذلك ؟**

لوسيفر : **كل من يعبد غير الله .. فهو يعبدى ، وكل من لا يعبد الله فهو يعبدى .**

مهدف من العقد الذى يوقعه لوسيفر مع فاوست هو هذا المهدف الأساسى الواسع المدى ، الذى ينفرد به باكتير فى عمله بين كل الأهمال الأخرى عن فاوست . فإذا كان المهدف من وراء العقد صد كل من مارلو وجوته أن يكسب الشيطان روحاً بشرية - وإن كانت روحاً غير الأرواح الأخرى - ننضم إلى رعاياه ، ثم يتبع المهدف عند أبى حديد ليشمل تدمير روح شعب بكامله عن طريق تدمير أرواح حكامه أو حاكمه الأعلى ، على الأقل - فإن باكتير يتبع بهذا المهدف ليشمل البشرية كلها فى إطار التصور الدينى لإبليس الذى يعمل بكل العرق للتأفة ليصد « من سبيل الله » . ومع ذلك ، ينبى أن يشير إلى أن المشهد الاحتشاشى ، الذى يقدم الرهان بين الرب والشيطان على روح فاوست ، صد جوته ، يجعل من روح فاوست تمثيلاً لروح البشرية جمعاء ، ويجعل من الرهان عليها تمثيلاً للرهان الأول - الأساسى - بين الرب وإبليس حين أمر الرب إبليس بالسجود لآدم ، عرضاً ، وأخذ على عاتقه مهمة

إعواء البشر وإعادتهم عن طريق الله . ولعل باكتير قرأ هذا المشهد على النحو السابق ، ووجد أن الموقف الدينى كما من قده ، إلى جانب التصور الدينى لمهمة إبليس نفسه ، فخطط للشخصية على هذا النحو نفسه .

والموقف الدينى لا يحكم هذه الفكرة فى المسرحية فقط ، بل يحكم أيضاً علاقات لوسيفر مع الشخصيات كلها . فهو يختار فاوست من بين الجميع ليوقع معه عقده ، مدفوعاً فى الاختيار بطموح فاوست وقدراته العلمية ، وتقوى المتصارعة فى نفسه ، وتكوين شخصيته ، ويرفض - فى الوقت نفسه - أن يوقع عقداً مماثلاً مع بارسيلز ، لأن بارسيلز لا يحتاج إلى مثل هذا العقد ليرتبط إلى الأبد بالشيطان ؛ فقد سار فى طريقه دون أى إعواء أو جهد من الشيطان ، مثله فى هذا - كما يقول لوسيفر - مثل مئات الملايين من البشر . فقد هجر العلم وسار فى طريق تزييف التقود والعب من الملذات الحسية بلا حدود أو وازع من خلق أو ضمير . بل إنه يعين الشيطان على صديقه الحميم فاوست بجرد الحقد على فاوست لأنه وقع عقداً مع الشيطان ، على أمل أن يوقع عقداً مماثلاً يتيح له القوة واللذة بلا حدود - كما يتصور .

كما أن الشيطان يتمكن من إحصاء جرتود - البنى انشبية مارجريت - إلى فاوست فى فراشه ، لكنه يحقق فى إحصاء مارجريت نفسها ، التى ذهبت إلى الدير لتقيم فيه ، من منطق « إن عبادى ليس لك عليهم سلطان » (الإسراء ٦٥) وإن عبادى ليس لك عليهم سلطان إلا من اتبعك من العاوين (الحجر ٤٣) . فلا يقع فى حبال الشيطان ويستمتع إلى عواياته إلا من كان مهيباً أصلاً لأن يقع تحت سلطانه .

والشيطان يستطيع أن يعطى كل شىء ، لكنه لا يعطى إلا مقدار محدد ، وفى المجال الذى يختاره . فهو يمنح فاوست الملذات الحسية و سحاء وبلا حدود . لكنه يقر عيه فى العطاء العلمى والروحي تقثيراً يجعل فاوست يتذره دائماً بنفسه العقد يسبها ، وهو ما يعله فى النهاية . بل إنه يوجه عطاء فاوست العلمى التوجيه الذى يرغب فيه هو ، ويستحوذ عيه فى الاكتشافات المدمرة ، فى حين ييخل عليه بالمساعدة فى اكتشافات أخرى تتيح حياة أفضل ورخاء للبشرية جمعاء .

وحطة لوسيفر مع فاوست تستحق الوصف بأنها « خطة شيطانية » ، فهو يعبه على محوته العلمية ، ويبيع له الشهرة والمخد والملذات الحسية بلا حدود حتى « بعته » عن نفسه وعن أهدافه الخبيثة من وراء محوته لخدمة البشرية وسعادتها ، ويحور الزج به فى معترك الصراع الدائر بين القوتين العظيمين ، وهذا ظفرت به إحداهما وحصلت على كشوفه أخضعت الأخرى ، بل العالم كله ، فيمن به الناس ، فيستدلون له ولدولته ، بل يمدونه ، « كل من يعبد غير الله فهو يعبدى ، وكل من لا يعبد الله فهو يعبدى »

الخيالات والأوهام فقد كنت تغمرني بها بكل سخاء ، ولو لم أطلبها منك .

(العصل الثالث)

إن هذا الحوار يكشف عن شك فاوست في عطايا لوسيفر ، التي لوردناها على تخطيطه «الإلهام» في صدق الأساطير ، أصبحت عطايا لوسيفر مجرد وهم وحيال أو إيهام بالحقيقة دون وقوعها ، أو أنه يقصد أن هذه الملدات كلها رائلة لا يبقى منها أثر في نفس الإنسان بعد لحظتها ، إذا ما قورنت بلمدة الكشف العلمي وثبات نتائجه . ولعل هذا يكون أثراً لتصوير القرآن الأثر العكسي لعطايا الشيطان ، في مثل قوله تعالى «الشيطان يعدكم الفقر ويأمركم بالفسحشاء» (البقرة ٢٦٨) .

كما يكشف هذا الحوار نفسه - مع فقرات حوارية أخرى - عن هذه القدرة على الجدل والخداع التي يتمتع بها لوسيفر . إنه ، حين يفاجأ بقول فاوست إن عطاياه أوهام ، لا يتورع - ليكسب الموقف - عن وصف كل شيء في الوجود ، حتى هو نفسه ، بأنه وهم ، ويساير فاوست في شكه حتى يحاول تشكيكه في الحقائق العلمية وفي عدد الله وحكته . بل إنه يسجأ أحيانا إلى الاعتراف - في الجدل - بقدرة الإنسان التي تفوق قدرة الشيطان ، ليقود فاوست إلى حيث يريد .

والعلاقة بين فاوست والشيطان يكاد يوحى بالكثير في بعض المواقف - كالفقرة الحوارية السابقة - بأنها علاقة أشبه بالحلم ؛ عطاياه أوهام ، وتطوابعه بفاوست هو نظروف بالروح بلا جسد ؛ فقد دخلت أوجها إلى معمل فاوست فدمرت إذ وجدت فاوست الجسد لا روح فيه ، ثم تبين أنه كان يصحب الشيطان في رحلة إلى أدهال إفريقيا وصحاريها ؛ وهي رحلة لم تستغرق من الوقت إلا ثواني أو - على الأكثر - دقائق معدودات ؛ الأمر الذي يوحى بالطبيعة الخفية لشخص هذه الرحلات التي تجسد فيها القسم الأكبر من عطايا لوسيفر لفاوست . وهو ما يؤكد خداع لوسيفر لفاوست ؛ فهو لم يمنحه السعادة - حقا إن طبيعة فاوست غير قابلة للسعادة ؛ كما سنرى - بما أتاحت له من متع زائلة حقيرة ، وحتى ما أمانه عليه في محوته الطمعية أفسده عليه بتوجيهاته الشريرة لهذه البحوث ؛ بل إن ما كان ناعما للناس منها دفع فاوست إلى عرصه في الميادين ليغريه بالشهرة الزائفة عن الإنتاج الحقيقي السبع

وطبعي أن قسوة لوسيفر لا تعرف الرحمة ، واستغلاله لا يتوقف عند حد . فقد استغل بارميسلز لتحقيق مآربه في إبرام الاتفاق مع القوتين المتصارعتين باسم فاوست ، وفي محاولة إغواء فاوست بإجابة مطالبهما ، حتى إذا أتحق الأمر كنه أمره بالانتحار ، أو يتركه بين يدي القوات المجتمعة خارج المدينة لتعذيبه ثم تقتله ، فيستحر بارميسلز .

والعقد الذي يخلقه الشيطان مع فاوست يعطيه الحق في روح فاوست في سبيل أن يمنحه اللذة والقوة والشباب والعنى والمعرفة الشاملة والصحة الكاملة . ولتلاحظ أنه - على غير عقود فاوست الأخرى مع الشيطان - ليس محدداً عدة ، كما عند مارلو ، أو ملحظة يشعر فيها بسعادة غامرة بحيث يقول لها «قل لا تبرحني» كما عند جوته ؛ لأن المدة هنا تكون في غير صالح الشيطان ؛ فقد تنهى مدة العقد قبل أن يموت فاوست وتتاح له الفرصة أن يتوب قبلت من قبضة الشيطان ، كما أن الشيطان لا يستطيع أن يمت فاوست ؛ فالعمر أمر يتوقف على قدرة الله ، وهي فكرة دبية واضحة وبديهية . ومن جهة أخرى فإنهاء العقد لم يكن لينهى بسعادة فاوست الجديد بسعادة يشعر فيها بكون هذه السعادة ؛ لأن هدف لوسيفر هنا ليس روح فاوست نفسها ، لكنه يهدف إلى تدمير أرواح كل الشر - كما أشرت - أما الشروط الأساسية في العقد ، وما يمنحه الشيطان لفاوست بموجبها ، فهي دليل واضح على قدرة الشيطان على العطاء في هذه الحالات . ولكن الجديد هنا هو كيف يعطي الشيطان ما يعطى . لقد عمد بالكثير إلى الأساطير - التي يني عنها كل من مارلو وجوته فكرة إحصار هيلين مثلا من هاديس - معصم الأساس الذي تقوم عليه ، وحطم قدرتها على الإيهام بالصدق ، فأصبحت عنده «خرافات شيطانية» أشاعها الشيطان في أحلام الشعوب ليصدحهم بها عن القيام بمعاملات جديدة في سبيل العلم والمعرفة . ولهذا فقدت عطاياه قيمتها - إلا العطاء العلمي والروحي وحده ، لأنه يكتسب في الأصل في نفس الإنسان وعقله - فتحوّلت هذه الأعطيات إلى أوهام ، وأشباح بلا أرواح :

فاوست : أيها المغالط الكبير ، ليست مأساة مارجريت هي كل شيء ، وإنما كشفت لي زيفك ، وأثبت لي أن كل ما جئني به منذ عرفتك إلى الآن وهم في وهم .

لوسيفر : وما ذنبى أنا في ذلك يا فاوست ؟

فاوست : ماذا تقول ؟

لوسيفر : أنت وهم ، وكل ما حولك وهم ، وكل ما يحيط بك وما حولك وهم !

فاوست : وأنت ؟

لوسيفر : وأنا وهم ، وهذا الوجود كله وهم في وهم ..

فاوست : كلا .. كلا .. إن الحقائق العلمية التي أعتنى على اكتشافها ليست بأوهام .

لوسيفر : اعترفت الآن أن ليس كل ما جئت بك به وهما في وهم .

فاوست : إلا الحقائق العلمية ؛ ولذلك كنت لا تظلمني عليها إلا على كره منك ، وبعد عتاء طويل ، أما

وجدتها صالحة في عمل كل من مارلو وحوته ، دون أن يشعر
بعرة أي عنصر من هذه العناصر كلها

أما مسرحية توفيق الحكيم - « نحو حياة أفضل » - هاوست لها
مصلح يذهب إلى الريف فيبوله حجم الأوصاف الفاسدة في
الريف المصري . ويدخل عليه الشيطان - الذي يوصف شكلاً
بأنه « شيخ » - وعادته ، عارصاً عليه أن يساعده في مهمة
إصلاح الناس التي نذر نفسه لها . والناس الذي يطلبه الشيطان
هو أن يكون المصلح صادقاً مع الناس حين يسألونه كيف
استطعت الإصلاح بهذه السرعة ؟ ويتردد المصلح مرتين
الأولى حين يعرض عليه الشيطان الدعوة ، إذ كيف يمكنه أن
يسلم مصائر الناس ليد الشيطان ؟ « ليس هذا ما قصا لرسالتني
كل التناقض ؟ ! » لكن إغراء القدرة التي يمتلكها الشيطان تزييل
هذا التردد ، فما عليه إلا أن يوافق على الأمر - أو لنقل الشرط
- حتى يحقق له الشيطان عرصه في طرفة عين . ثم هو يتردد مرة
ثانية حين يعرف الشرط الذي يطلبه الشيطان عليه ، الصدق
ولا شيء غيره ، فعني أن يصدق المصلح في إجابته ، ويسبب
الإصلاح للشيطان ، أن يرحمه الناس . ولكن الشيطان يهيمه
بالخير وليست لك الشجاعة أن تكون أمام الناس رجلاً
صادقاً ! ، ثم بالأنانية :

المصلح : إنك لم تحاولي .. ولكنك كشفت عن طوباك !
الشيطان : بل كشفت عن حقيقتك !
المصلح : حقيقتي ؟
الشيطان : إنك لا تحب الناس بقدر حبك لنفسك .. إنك
لست حريصاً على إصلاح قومك ، بقدر حرصك
على سلامة موقفك !

(المرح الخنوع ، ص ٨٨٢)

فلا يملك المصلح إزاء هذه الاتهامات القوية الحجة إلا أن
يعطيه ، ثم يعود فيستوقفه ويقبل التعاقد بشرطه .

وعلى الفور يغير الشيطان كل شيء من حول المصلح ،
فتحتى الأكواخ والقنارة ، ويظهر بدلاً منها الماني الجميلة
(القبيلات) ، وسط الحدائق والبساتين العامة - إنه شيء يراه
المصلح فيدخل ولا يصدق « أقومى يعيشون في هذه الحنة ؟ ! »

وفيق المصلح من دهوله وتعجبه يطلب أن يرى الناس ،
وبخاصة أكثرهم فقراً وقداً ، ذلك الأجير الذي رآه في
الصباح يرمى المواشي وخلعه زوجته تجمع الروث لتصنع منه
وغودا . ويحضرهما الشيطان له ، فيحبرانه كيف أصبح كل
سكان القرية ملاكاً ، وأنه هو نفسه - الأجير - أصبح يملك
عشرين فدانا ، وأن بالقرية مصانع زراعية للجن واللب
المحفوظ والحصر والفاكهة المعانة ، وأن الجمعية الزراعية تقدم
لهم المحارث والحراوت والمكينات « البحارية لقاء اشتراك

وبالرغم من هذا كله تمكن هاوست من تحدى الشيطان
وكسب اخوة انهيته منه ، لأنه كان من الوعي والتماسك بحيث
كشف خداعه وإحلاله بشروط العقد بينهما ، فحصل من
الربطة بينهما في الوقت المناسب ، ولم تفلح - بطبيعة الحال -
المحاولات المستميتة التي بذلها لوسيفر في النهاية لخداع هاوست
عن نفسه للمرة الأخيرة ، فكسب الأخير الجولة الأخيرة ،
وداهمت عن روحه الملائكة ، وأثبت - في النهاية - أن قدرات
الإنسان ، مسلحاً بالعلم والوعي ، تفوق قدرة الشيطان نفسه

ولقد كان لوسيفر نفسه اليد الطولى في خصارته النهائية ،
فهو - فيما يبدو - في سبيل خداع هاوست يشهد الله - تعالى -
على العقد ، فيكون على الملائكة أن تدافع عن الحق في التعاقد
الذي تم بشهادة المولى - تعالى - ذاته . لقد وقع لوسيفر في
الحفرة التي احتفرها لهاوست ، فحسر روح هاوست . كما أن
خداعه هو نفسه الذي أيقظ في هاوست وعيه بالأمور ، وإخلال
لوسيفر بشروط العقد ، وضرورة التخلص من هذا العقد . لقد
كان لوسيفر - إذن - ضحية خداعه هو وكذبه ومداورته ،
وكان - بحق - انشر الذي بحث على الخير وبدفع إليه ؛ طولا
تدخله في حياة هاوست ، ثم خداعه له وكذبه عليه ، مات هذا
الأخير متحرراً منذ البداية ، ولما سعى إلى هذا الطريق الصوفي
العلمي ، كما سنرى بعد - ليصبح في النهاية عدواً للشيطان وولياً
لرحمن .

كما أن الشرط الوحيد الذي يقع على لوسيفر في العقد كان
خدعة كبيرة له ، فقد وافق على أن يطيع هاوست في كل
ما يطلبه منه ، واثقاً من أنه مستطيع أن يجيب كل مطالبه أياً
كانت طبيعتها ، ولكنه كشف عن صبق أفق معرفته بالنفس
الإنسانية . التي تتقلب دائماً على أكثر من وجه - دون
تناقض ؛ لأن هذه طبيعة تكريها . ففي الوقت الذي كان فيه
هاوست يتقرب من متع اللذائذ الحسية التي أتاحها له لوسيفر ،
كان المحرر الديني في نفسه يعود إلى النمو والاختصار ، حتى
كشف له نور الحقيقة الكبرى ، فطلب إلى لوسيفر أن يساعده
في كشف حسي يمكنه أن يطيل أمد هذه اللحظة الكاشفة
وبتبعها - في الوقت نفسه - للجميع . ويرفض لوسيفر بطبيعة
الحال ، لأن تحقيق هذا الكشف مستحيل ، ولأنه - كما أشرت
في السابق - كتميل بالقضاء على الشيطان ومهمته في الكون
تماماً . وهذا يتاح لهاوست أن يتخلص من لوسيفر ، ويتخلص
روحه من قبضته ، ويعود إلى نفسه وإلى الله .

وفي النهاية ، فلا مبالغة في القول إن باكتير نجح نجاحاً
جديراً بالثناء في استعماله التراث الديني الإسلامي - الذي
تشره تشرها تماماً - لرسم هذه الشخصية التي لا يشعر أي
جانب من جوابها بأنه قاب عن موضعه أو خارج عن الإطار
العام للصورة التي ارتضاها للوسيفر ، مصيفاً إلى هذا التصور
لإسلامي - أو لنقل داخل هذا التصور نفسه - التعاصيل التي

سنوى . ولكن المصلح يعرف مهيا أيضا كيف أطفى النوى لرجل - الذى كان أجيراً - فأصبح يبحث عن زوجة أخرى غير زوجته ، وكيف أنه يقضى لياليه مع أصحابه يشربون الشاي وينخرون الحشيش . أما زوجته فإنها تترك الدجاج بيض على «الراديو» وتعب فوقه الكناكيت ، وعبرها بتركس الأراب تلد على الفراش ، ويضعن (بلاليس) المش والعسل الأسود حلف كنية . حقاً ، لقد غير الشيطان حياتهم ، وحول بؤسهم إلى رخاء ، لكنه الرخاء الذى يطفى «رخاء الشيطان» . إنه يسمح لرجاء مصحوباً بالحقد والحسد ، حتى بين الأعياء . ومصحوباً بالآفات التى تهت بيد الإنسان وعقله ، ومصحوباً بسوء تصرف الناس فى ما بين أيديهم من نعم ، بله سوء الذوق وبلاهة الحس . ولهذا يرفض المصلح هذا التغيير كله ، فقد غير الشيطان حياة الدس المادية ، لكنه لم يغير بؤسهم ، وهو التعبير الذى يعترف الشيطان أنه لا قدرة له عليه ، لأن هذا التغيير هو مهمة المصلح نفسه .

ولشيطان فى هذه المسرحية يمكن النظر إليه من زاويتين . أحدهما زاوية رمزية تجسد كل مساوئ التقدم للمادى المفرط ، الذى لا يصحبه وعى روحى وعقل وجمالى ، فيحول الإنسان البسيط - وأكاد أقول الساذج - إلى باحثٍ تهيم عن اللذة الحسية والتمتع الدنيا لذاتها ، وإلى حاقدٍ يعمل جاهداً على تحطيم غيره لينال ما فى يده ليضمه إلى ما عنده . وهو الرأى الذى عرضه توفيق الحكيم فى أكثر من عمل من أعماله . ~~في التقدم~~ الحضارى الذى لا ينبغي أن يجرى فيه التقدم المادى على تقدم الروعى ، وعلى تنمية قدرات الإنسان العقلية والروحية ، بوابك الأنماط المتطورة من الحياة العلمية - المادية التى يعيشها .

أما الجانب الآخر الذى يمكن النظر إلى شيطان الحكيم فى هذه المسرحية منه فهو جانب واقعى ، إذ فى طبيعة الشيطان هات سيات مجدها فى التراث الدبنى والتراث الأدبى العالمى . فالشيطان قادر على تغيير وجه الحياة فى طرفة عين ، كما يكرر للمصلح دائماً ، وهو قادر - عطفته القوى - على استغلال الفضائل الإنسانية . فهو هنا يلعب بفضيلتى الصدق والشجاعة عند المصلح ، كما يستغل رغبته القوية فى إصلاح قومه حتى يقبل المساعدة ، ويقبل أن يدفع الثمن المقابل لها ، فهو يقول للمصلح فى مظهر المتحسر ، مستثيراً إسماء : «حتى كلمة الصدق لا أستطيع أن أتقاضاها منكم !!» أو يقول له : «... ليست لك الشجاعة أن تكون أمام الناس رجلاً صادقاً !» كما أنه قادر على لي الحقائق وتعليقها بما يبدو صدقاً وصراحة ، حتى يقنع الإنسان بما يريد ثم يتقاضاه الثمن باعظا . فهو يقول للمصلح : «كان «مها مصفى شاباً نرفاً ، يحلو له أن يتحدى الخير ، وأن يفرى الناس بالإثم والشر .. أما اليوم فهو شخص آخر !»

المصلح : شخص آخر ؟ !

الشيطان : نعم .. أنا اليوم ، كما ترى كهل مترن .. ولقد تغير فوق بها لذلك .. فصررت أميل إلى مصاحبة العلماء .. وصارت هوايى المعاونة فى الخير والإصلاح .. ودليل هو أنى هرعت إليك ، عندما سمعتك تطلب حياة أفضل لقومك لا لنفسك .. ولو أنك طلبت حياة أفضل لذلك وحدها ، كما فعل «فاوست» - فما مضى - لما أغراى ذلك بالغى «الليلة إليك !» .. لأننا لا أحب أن أكرر نفسى فى تجربة قديمة ! .. إن العصور القديمة قد ذهبت ! ..

(ص ٨١٩)

فالشيطان - فى هذا «المهد الحديد» - قد اعتنق مبادئ جديدة تقوم على الأمانة فى المعاملة والصدق فى الوفاء بالوعد واحترام التوقيع على أى صك ، ولم تعد تغريه الروح الواحدة بل يعر به تحقيق حياة أفضل لأمم بكاملها ! وحتى لا يثير هذا المنطق المزاوغ أى شك لدى صاحبه يعاجله بقوله : «... إلى مخلوق قد اعتاد من قديم الزمان أن يكون صريحاً مع نفسه ، وأن يسمى الأشياء بأسمائها .. الشر اسمه الشر .. والجن اسمه الجن .. والكذب اسمه الكذب .. والندالة اسمها الندالة ! ..» (ص ٨٢٢)

هذا المنطق الخلاب المزاوغ يجوز على العفة الإنسانية ، كما يجوز أيضاً على من أصده المذهب الذى يسعى إليه ويراه بعيداً - إن لم يكن مستحيلاً - لا يتحقق إلا بعد عصره بعصور . ولأن الشيطان قد استطاع أن يحاصر المصلح فى ركن ضيق وينهم صدق رغبته فى الإصلاح ، بل ينهم أخلاقه فيصعبه باحبر - كمن هذا كان لابد أن يدفع المصلح إلى أن يفتنع - فى النهاية - بضرورة حوص التجربة ، إلى هابتها ، فيوافق على التحالف مع الشيطان لإصلاح قومه .

وقبل أن يستمر فى تحليل هذه الشخصية ، لابد من الإشارة إلى الصلة بين شيطان الحكيم فى هذه المسرحية وأهرمس أبى حديد السابق عليه ولويسفر با كثير اللاحق له ، فكل منهم لا يطلب روحاً واحدة ، بل إنه يحاول الإيقاع بهذه الروح - المتميزة - لتكون جسراً يعبر عليه إلى نفوس أبناء أمة بكاملها - عند أبى حديد - أو إلى نفوس البشر أجمعين عند با كثير .

ولكن يختلف ما يستخدمة الشيطان عند كل كاتب من هؤلاء من وسائل ، فأبو حديد يرى أن ياث الشيطان لا يسر ويتزعزع إلا فى مجتمع استثنى لحكام لا يراعون الله فيه ، وسيطر عليه الفقر والبذلة ، حيث يقص فى مثل هذا المجتمع على كرامة الإنسان ، وتحتل طاقاته الخلاقة ، ويستبدل خور والمرض . أما با كثير فيرى أن محال عمل الشيطان هو جو المباهة

« القوة والصراع من أجلها » والعمل على احتكارها ، وإحصاء دولة واحدة لكل المجتمعات الأخرى ، أو استئلال مجموعة قبيلة من الدول لباقي العالم . أما فكرة الحكم فهي فكرة عارفة تماماً ، إذ إن الشيطان يعمل هنا على الرخاء المادى والمعيشى للإنسان ، ثم يستغل حالة الرخاء الطارئة على المجتمع ، التى لم يمهدها عمل شاق منتج ، ولا صاحبها القدر نفسه فى الغنى الروحى والعقل والدوقى ، لكى يث فى النفوس أمراضه فتتولد وتردهر فى سرعة العلى المادى الطارئى نفسها . بل إن الحكم كان قبل ذلك بأربع سنوات - ١٩٥١ - قد كتب مسرحية تحت عنوان « الشيطان فى خطر » بناها على فكرة أن الشيطان لا يعمل على إشعال الحرب ولا يشجع عليها ، لأن الحرب تعمل على هاء الإنسان ، وهاء الإنسان معناه هواء الشيطان الذى يرتبط مصيره بمصير بنى آدم فى هذه الحياة الدنيا . بل إن الشيطان لا يزدهر عمله إلا فى أوقات السلم والدعة والرخاء .

...

وجدير بالذكر أن « فاوست » جوته كان هو العمل الذى بدأ منه الحكم ، فالمصلح كان يقرأ هذا العمل فى ليله التى دس فيها الشيطان . وكان الحكم على وعى بإسقاط التى سيقع فيها مع « فاوست » جوته أو سيختلف معه ، وهى النقاط نفسها التى أشرت إليها بين عمل الحكم وعمل كل من أبى حديد وبنا كثير . لكن ما يجمع شيطان الحكم إلى مقيستوجوته هو لهجة الصديق الحار - المحادعة - مع ذلك - فى حديث كل واحد منهما إلى صاحبه ، فكلاهما يتخذ الصديق مطية إلى إقناع صاحبه أو إغوائه بالوقوع فى الشباك المنصوبة له ؛ وكلاهما يسبح فى الإقناع بصاحبه ، ولكنها يتفقون فى السهولة معاً إذ يسرد صاحبهما الوعى ، ويعرفان حقيقة الأمور ، والنتيجة الحتمية لوقوعها فى حبال الشيطان .

وهكذا تكون نتيجة التجربة - بطبيعة الحال - الشئ الوحيد الذى يقدر الشيطان على صنعه ، والذى توى منذ البداية تخفيفه ، وعقد مع صاحبه العقد عليه ؛ فتح القوم - بناء على رغبة المصلح وأحلامه - المال والأبنية الفاخرة وحتى الحدائق الجميلة وكل الوسائل التى تجعل العمل مريحاً بل متجاً يريد فى رحلتهم ؛ وباختصار مسحهم كل ما يجعل الحياة لينة سهلة . لكنه - بالضرورة - بث فى هذا الرخاء المادى كل الشرور التى تبيت روح الإنسان وتعطل عقله وملكانه الخلاقين . فيلجأ فى نفوس الأفراد عدم الرضا أو الفناصة بما بين أيديهم ، كونهن الحقد بينهم ، وأغراهم بالشفاق والتناحر .

إذ ذاك يصبح الرخاء وحده - برغم قوة إغرائه - جنباً نعبياً ومادياً واجتماعياً لا يطاق ، ويكون شره أعم من نفعه أو صلاحه ؛ إنه - فى هذه الحالة - يكون بمثابة العسل الذى يسهل دس السم فيه ، وهو ما فعله الشيطان هنا . وهى الفكرة التى أبح الحكم عليها فى أكثر من عمل من أعماله ، حين دعا - فى عصفور من الشرق ، مثلاً - إلى التزاوج بين روحانية الشرق ومادية الغرب لإبداع حضارة متكاملة صحيحة قادرة على الصمود والبقاء . وهو ما يردنا إلى الفكرة التى طرحنا - فى بداية هذا التحليل - عن البعد الرمزي للشيطان بوصفه تجسيدا لمحاصرة المادية المعارية من القيم الروحية والعقلية والحالية ، بكل شرورها المدمرة .

والشيطان فى مسرحية الحكم عاجز عن فعل الخير ، وعاجز عن بدله فى هوس الإنسان ؛ لأنه جيل على فعل الشر والدعوة إليه . وسواء صدقنا ما قاله عن « عهد الجديد » ومبادئه الجديدة أو لم نصدق ، فيظل الأساس هو صجره عن فعل الخير ولو أراد .

وهكذا استطاع كتابا الثلاثة - أبو حديد وبنا كثير والحكم - أن يخضعوا الصورة الشائعة فى التراث الدينى والأدبى ، مع صورته فى التراث الإسلامى بخاصة ، لتصوير شخصياتهم التى تجمع - إلى هذا العموم فى التصوير - خصوصية التوجيه الفنى والفكرى الذى يعبر عن رؤاهم الخاصة للمشكلات التى يعانها مجتمعهم أو تعانها البشرية . فقد هم أبو حديد بقصة العلاقة بين الوطنيين القائمين على الحكم فى البلاد المستعمرة ومثل الاستعمار ، أو بالعلاقة بين الحاكم ومن يحيطون به ويوجهون سياستهم لصالحهم الخاصة ، التى تكون على طرف نقيض مع المصلحة العامة بالضرورة ، ورأى فى الشيطان - أهرمن - الممثل للقوى الاستعمارية أو القوى السياسية المهيمنة بالحاكم ، التى تعتمد ما بينه وبين شعبه . أما بنا كثير فقد صور - من خلال الصراع بين فاوست ولوسيفر - قصة الصراع حول توجيه العلم ، بين توجيهه لاستخدام القوة وإدعائات التعوق ، وتوجيهه لخدمة المصالح الخفية للبشر ورحلتهم وسعادتهم . ورأى أن لوسيفر وجد فى فاوست السلاح الفنى يمكنه من طريقه القيام بهذه المهمة المدمرة ، مهمة توجيه العلم إلى خلق وسائل التدمير التى تخضع العالم لمن يملك أقوى هذه الوسائل ، أو بالأحرى إخضاع البشرية كلها لتوجيهات الشيطان . ورأى الحكم - فى الشيطان - تجسيدا لشرور المحاصرة المادية المخرقة من الوعى الروحى والعقل والجمال ، الذى يمكن له أن يوجه هذا التقدم لخير البشر وسعادتهم .

وهكذا ظلت الصورة العامة للشيطان ماثلة وإن أضيفت إليها تفاصيل خاصة بكل كاتب فى هذا العمل أو ذاك . ولكن التوجيه الفنى والفكرى الخلف فى كل مسرحية ، فأصبحت كل شخصية - بهذا - شخصية قائمة بذاتها ، لا يمكن استبدال غيرها بها .

الهوامش :

(١) ابن الخوري : تليس إيليس ، مكتبة تلسي ، القاهرة ١٩٦٨ هـ ، ط ٢ ، ص ٢٤ .

(٢) عباس محمود العقاد ، إيليس ، دار الكتاب العربي ، بيروت د. ت ، ص ٣٧ .

(٣) إتيين ديريوتون وجاك فاندييه : مصر ، ترجمة عباس بيومي ، النبعة المصرية د ت ص ٧٣ .

(٤) العقاد ، السابق ٥٠ .

(٥) انظر مادة Devil في Encyclopaedia Britannica وقارن بأي مرجع في الأساطير الإغريقية أسطوري الخلق وهرميبوس ، وليكن - مثلاً - مصر الأساطير لتوماس بيفيش بترجمة رشدي السيسى أو J. E. Zimmermann, Dictionary of Classical Mythology (New York 1964).

(٦) ما ليل الفلسفة ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٨٠ ، ص ٢٠٨ .

(٧) انظر مادة الشيطان في دائرة المعارف البريطانية ، والعقاد السابق ، ص ١٠١ .

(٨) عن الأساء الكثيرة للشيطان ودلالاتها ، انظر العقاد ، السابق ٤١ وما بعدها .

(٩) بلغ عز الدين إسماعيل عند أسطورة سيران الأناضول التي عرفت عند القرن الرابع الميلادي - بوصفها سابقاً لأسطورة طوسك ، في حين وصف عبد الرحمن صدق عند تحليلة «توبيل» التي كتبها للشاعر روتوبوف Rutobouf ويصور فيها صلاح الدين في صورة قرية شبه بغاوت . انظر عز الدين إسماعيل ، قصايا الإنسان في الأدب المشرقي ، ذكر الفكر العربي د ت ، ص ١٤٣ . وعبد الرحمن صدق ، المشرح في المصود الوسطي ، دار الكتاب العربي ١٩٦٩ ، ص ١١٧ .

(١٠) الأصل الإنجليزي لهذا العنوان ، وترجمتها نظمي خليل إلى العربية تحت عنوان «مأساة الدكتور فوستس» في سلسلة روائع المسرح العالمي ٢٥ ، رواية القضاة د. ت. وإلى النبعة العربية ستكون الإحالات في المتن .

(١١) انظر J. W. Smeed, Faust in Literature, Oxford Univ. Press, 1975, p. 39. وقد عرض الكاتب هذا الكتاب في : حصول مج ٢ ، ع ١٣ ، ص ٢٥٠ - ٢٥١ .

(١٢) Ibid, pp. 40-41. وحصول ، السابق ٢٥٢ .

(١٣) حصول ، السابق نفسه .

(١٤) عن الصراع في المسرحية ومستوييه ، الاجتماعي والفردى ، انظر : عز الدين إسماعيل ، قصايا الإنسان ص ٢١٧ - ٢١٩ .

(١٥) انظر : كريستوفر مارلو ، مأساة الدكتور فوستس ، ترجمة نظمي خليل ، روائع المسرح العالمي ، د. ت. الفصل الأول ، انظر الثالث .

(١٦) جوته ، فاوست ، ترجمة محمد عوض محمد ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، الطعة الخامسة ١٩٧١ ، ج ١ ، ص ٧٤ وما بعدها .

(١٧) السابق : «فاتحة في السماء» ، ص ٦٧ وما بعدها .

(١٨) راجع المحاور التي قام بها سعيد ، لتعرف مصادر جوته في رسم شخصه معيوس ، وانظر مقدمة مصطلح ماهر لترجمة «فاوست في الصياغة الأولى» (أور فاوست) .

(١٩) J. W. Smeed, op. cit., p. 93.

(٢٠) عز الدين إسماعيل : قصايا الإنسان ص ٢١٦ .

(٢١) السابق : ص ٢٠٠ .

(٢٢) انظر عروفاً لهذه المسرحية في لراجع السابق ص ٢٧٦ وما بعدها .

(٢٣) سورة الزخرف ٣٦ - ٢٨ .

(٢٤) عز الدين إسماعيل : السابق ٢٠٨ - ٢٠٩ .

(٢٥) من الشائع عن الشيطان أنه يكره الزواج ويعاديه . انظر .

Smeed, op. cit., p. 34.

(٢٦) لم تنشر هذه المسرحية في كتاب ، واعتمدت على التسجيل الإذاعي ط ، الذي أذيع من البرنامج الثاني بالقاهرة في ٢ / ١ / ١٩٨٣ بإخراج الشريف خاطر .

(ب) المصادر

(١) المفردات الكرم

(٢) كريستوفر مارلو ، مأساة الدكتور فوستس ، ترجمة نظمي خليل ، روائع المسرح العالمي ٢٥ ، دائرة الثقافة ، القاهرة د. ت. والإحالات في المتن .

(٣) جوته : فاوست ، ترجمة د. محمد عوض محمد ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٧١ ط ٥ . والإحالات في المتن .

(٤) محمد فريد أبو حنيد : عبد الشيطان ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٤٥ وإن كانت المسرحية قد كتبت سنة ١٩٢٩ . والإحالات في المتن .

(٥) علي أحمد باكثير ، فاوست الجديد ، مسرحية لم تنشر ، واعتمدت في تحليلها على تسجيل إذاعي بالبرنامج الثاني بإذاعة القاهرة أذيع في ٢ / ١ / ١٩٨٣ .

(٦) توفيق الحكيم : نحو حياة أفضل ، مجموعة فطرس المنيع ، مكتبة الآداب ، القاهرة د. ت. ، والمسرحية نشرت لأول مرة سنة ١٩٥٥ . والإحالات بالمتن .

مسرح نجيب سرور وتمثل المسرح الألماني الحديث ناهـد الـديب

لعل نجيب سرور كان يدرك أنه سيموت في عمر مبكر فأراد أن يقتحم كل مآله صلبة
بالدراما ، من كتابة وتمثيل وإخراج ونقد ، فكتب خلال أربعة عشر عاماً عدداً
كبيراً من المسرحيات ، منها الكوميديا النقدية ، والدراما الاجتماعية السياسية ،
والمسرحية النثرية ، والكوميديا الغنائية والشعرية ، والكوميديا السوداء ، وكل
أعماله بالإضافة لثلاثيته الشعرية التي عدتها بعض النقاد من أفضل ما كتب للمسرح
خلال الستينيات .

ويتميز نجيب سرور بصفتين قلما نجتمعان في فنان واحد ، وهما الأصالة والمعاصرة
وقد استطاع بأصابعه أن يحتفظ بالطابع المصري الخالص ، سواء في اختياره
الموضوعات ، أو في معالجته لها . والثلاثية خير دليل على ذلك ، لأنها تبدأ بوصف
عهد الظلم والظلام الذي عاشته مصر أيام الإنفطاع ، من خلال مسرحيته الأولى
«ياسين ومية» ١٩٦٤ ، تلك التي حاول المؤلف فيها تجسيد المأساة التي عرّطها
الشعب المصري وحفظها في تراثه الشعبي .

الامتداد - من الأحداث الجسام التي عاشتها مصر كما يراها ،
بوصفه كاتباً فائراً أراد أن يعبر عن رأيه في الأوضاع التي كانت
تسود البلاد في العهد النابتة

ويرى قارئ الأدب الألماني في نجيب سرور صورة تشبه
الكاتب الألماني الثوري جورج بوشتر ، الذي عاش كذلك
عمرًا قصيرًا كالشمعة (١٨١٣ - ١٨٣٧) عبر فيه - بدوره -
عن التناقض بين طبقات مجتمعه ، كما اشتهر بأنه مؤلف البيان
الذي أسماه «رسول جيش» يعلن الحرب على القصور ، ويدعو
بالسلام للأكواخ ، ويحرض فيه الملاحين على الثورة على
مستعبدتهم . ولقد كان كل هم بوشتر أن يحرم الإنسان في وطنه .

ونعنها الجزء الثاني «آه بالليل يا فخر» ١٩٦٦ ، حيث يعبر
نجيب سرور عن العصر الذي حاولت فيه مصر أن تهبط من
كبروتها وتقاوم الاحتلال من خلال شخصيه أمين العامل الذي
اعتبره المؤلف لامتداد الطبيعي لشخصية ياسين . ولذلك لم
يردد في أن يرصد مصيره بمصير مية - بطنة الثلاثية

«وتختتم الثلاثية مسرحية «قولوا لعين الشمس» ١٩٧٢ .
لنعمر في نجيب سرور عن قدرة مصر على معرف الطريق إلى
لثورة . وبذلك اختار عصية «الحدي» بطلا لهذا الجزء الأخير من
الثلاثية وهكذا يمتد زمن الثلاثية من مديات القرن العشرين إلى
نهاية الستينيات . ونقد رد حيب سرور أن يعبر بهذا

وأن يتحرر المواطن من الظلم والخرق والظلم ، وانتهى إلى أن أهم وسيلة للوصول إلى الفلاحين هي مخاطبتهم باللغة التي يفهمونها . ومن ثم نرى سمة أخرى مشتركة بين بوشري ونجيب سرور ، هي تطويع اللغة لخدمة الهدف الذي اختاره كل من المؤلفين .

وإذا كان نجيب سرور قد اختار الريف مكاناً لأحداث معظم مسرحياته فإنه يهدف من وراء ذلك إلى تحرير الريف من قيمه المتحللة من عصور التبعة والظلم ، دون إحلال بضرورات البهضة ، على أساس من الأصالة ، صارياً بذلك مثلاً على صدق قول جورج لوكاش : « إن المر لا يستطيع أن يبقى بعيداً عن اضطرابات العصر الذي يرى فيه النور »^(١).

ومن خلال أعمال نجيب سرور ، خصوصاً الثلاثية ، نرى أنه قد استطاع تطوير أعماله من الاتجاه الواقعي ، الذي ساد الأدب في مصر خلال الخمسينيات وبداية الستينيات ، وكتبه فنانون كبار مثل مهدي عاشور ولطفي الخولي وسعد الدين وهبه بهدف النقد الاجتماعي ، إلى ما هو أكثر من واقعية الأحداث ، ذلك لأنه استطاع أن يعكس روح الشعب المصري الأصيل الذي عاش وكامع على مدى التاريخ ، برغم ما عاناه أهل هذا البلد الأمين . ذلك لأن نجيب سرور استطاع أن يفيد من المأثورات الشعبية قلاً ، ثم نسجها قالباً ، في إطار مسرحي معاصر متطور .

والثلاثية مليئة بالرموز والإشارات التي تذكرنا بالأسلوب لدى أتباع رواد الحركة التعبيرية في أوروبا ، ولكن نجيب سرور استعمل قيمة الرمزية في اقتدار في لا ينطوي على المبالغة ، أو التبرج في التقليد لكل ما هو أوروبي أو مستورد . فبما إن هي إلا رمز مصر ، والأحلام التي تراها على مدى المسرحيات الثلاث لها دلالاتها الواضحة . ولذلك ترى ياسين ، في بداية المسرحية الأولى وقد لطخ شالته بالدم ، ثم تتوالى الرؤى واحدة بعد الأخرى .

وعلى الرغم من أن التفاد لم يظهروا اهتماماً تجاه أعمال نجيب سرور العريقة ، مثلاً فعلموا تجاه الثلاثية ، فإن هناك مسرحيات أخرى ، يذكر منها مسرحية « يابية وخبريني » على سبيل المثال ، التي تعكس لنا تنوع قدرة نجيب سرور في التعبير عن أصالة ومصريته ، في انقلاب الكوميدي .

وتدور هذه المسرحية - أيضاً - في قرية جهوت ، إحدى قرى الوجه البحري ، التي عرفت بأنها كانت ساحة لأعنف المارك في تاريخ مصر ، فأصبحت بذلك رمزاً للصراع الطاحن بين الطبقات في ريف مصر قبل الثورة .

وأعلت الطعن أن اختيار نجيب سرور لقرية جهوت لم يكن بمحض الصدفة ، ولكنه جاء مرتبطاً باسم بية وقرية جهوت ، التي تنطوي على أهمية دلالية خاصة عند المؤلف .

والمسرحية الكوميدي « يابية وخبريني » تدور حول قرية متجولة ، جاءت لتقدم عروضها على مسرح متغل صغير في قرية جهوت .

وأكثر ما يلفت النظر في هذه المسرحية أن مؤلفها قد أدمج فيها نجاباً كبيراً من روايته الشعرية الأولى « ياسين وهبة » ، فالجزء الثاني من الكوميديا ليس سوى إعادة للأسطر التي كتبها في الجزء الأول من الثلاثية .

ومسرحية « يابية وخبريني » تعد خير معين على إصباح الأسلوب الذي اختاره نجيب سرور لعنه المسرحي ، وذلك عندما يلخص فهمه للمسرح في عبارات من مثل :

« الدراما مش حصل وها يحصل إيه .

الدراما ... إزاي .. وامي ... وفين ... و... ليه ؟ »^(٢)

وتعد هذه العبارات خير مدخل للعلاقة بين نجيب سرور والمؤلف والمخرج الألماني برتولد برشت ، ذلك الذي عرف بأنه مؤسس المسرح الملحمي (برغم أن مؤسسه الحقيقي هو إرفلين بيسكاتور مؤسس المسرح السياسي في ألمانيا ، والأستاذ الذي تتلمذ برشت على يديه ، والذي بحث عن نوع المتعة الذي يجب أن يتولاه المسرح الحديث فراحا في متعة اكتشاف الحقيقة ، أو الشبهة التي يشعر بها الشخص لحظة أن يدرك شيئاً بحث عنه طويلاً . إنها المتعة التي يضلها « عصر العدم » كما تعود برشت أن يطلق عليه .

والدراما - عند كلا المؤلفين ، العربي والألماني - قادرة على أن ترد على أسئلة يطرحها العقل البشري ، بعيداً عن مسرح الإلهام الأرسطي الذي يهدف إلى اندماج المتفرج مع البطل حتى يسي نفسه تماماً (برغم كل ما قيل عن صحة أو عدم صحة هذا الموضوع) .

ولو عرفنا - أيضاً - أن نجيب سرور يمتزج مع رأى برشت الذي يرى أن واجب المسرح يمتثل في كونه أداة توعوية . تسهم في عملية التحول الاجتماعي لصالح الصفات المفهورة ، نضهر لنا مدى تأثير نجيب سرور ببرشت . وإذا كان البعض يرى كلمة التأثير على أنها محاكاة وتقليد لأحد كبار الكتاب فإن الوصف مختلف عند نجيب سرور ، فهو لم يحاول أن يقلد مسرح برشت الملحمي ، مكل ما يتصته هذا المسرح من عوامل التعريب ، أو كسر الإلهام كما اصطلاح البعض على تسميتها ، ولكنه أخذ ما يتفق ومتطلبات مسرحيته ، وطور فيها بحيث تلائم الجو المصري الذي سعى إلى تحقيقه ، في كل ما كتب ، حيث يقول في هذا الخصوص :

« يجب أن نحذر من استعارة ما أنتجتته الأصوات لأحيرة للمسرح الأوربي ، وهذا لا يعني أن نحصص عيوننا عن التطورات الحديثة والإيجابية في تلك المسارح ، فقط علينا أن

ستفيد منها مطبقين من احتياجاتنا المسرحية في هذه المرحلة من مراحل تطورتا^(٢٧)

والسؤال الذي يطرح نفسه الآن هو : متى بدأ إعجاب نجيب سرور برشت ، وإلى أي مدى وصل إعجابه وتأثره به إلى دروته ؟ ربما يرجع أحد أسباب تأثر نجيب سرور برشت إلى المدة التي قضاها نجيب سرور في الاتحاد السوفيتي وأثر الدراسة الإخراج المسرحي (ما بين ١٩٥٨ - ١٩٦٤) حيث تأثر لأشك بكتابات المؤلفين الماركسيين وعلى رأسهم برشت الذي يتمتع بشهرة واسعة في الشرق والغرب على السواء ، خصوصا أن برشت من أكثر المؤيدين والمخرجين تأثيراً في الشباب ، بوصفه محدداً بالغ الأهمية في المسرح المعاصر

ولم يقتصر اهتمام نجيب سرور برشت ومسرحه على نقل بعض عناصر مسرحه المدهمى ، بل لقد حاول أن يقترب من إنتاج برشت الأدبي ، فاقبس عنه «أوبرا الثلاث بنسات» الشهيرة ، وجعلها كوميديا غنائية تحت اسم «ملك لشحاتين» ، وأخرجت على المسرح سنة ١٩٧١ ولكنها لم تنشر ، ويوجد ضمن أعمال نجيب سرور الشعرية كذلك عمل بعنوان «عن الإنسان الطيب» ، تأثر فيه بمسرحية برشت «الإنسان الطيب من زتسوان» .

ودين آخر على إعجاب نجيب سرور بالمؤلف الألماني مجده في كتابه «حوار في المسرح» الذي صدر سنة ١٩٦٩ وهو عرض

منه لبعض الأمثلة . يقول نجيب سرور : «على من يريد الجمع بين الاختصاصين (يعني اختصاص الدراما والإخراج) أن تملك عبقرية برانديلو أو برنخت» . ويحدد نجيب سرور رأي برشت في مسرح المخرج الذي يريد لجومه «أن يدوبوا في العرض المسرحي لحساب وحدته الفنية ، لا أن يصور أنفسهم أمام العرض» . واستشهد نجيب سرور على ذلك بكون برشت قد أطلق على فرقته اسم «البرلير انسابل» . وفي التسمية نفسها دليل على العمل في فريق متكامل ، من أجل إخراج عمل ناجح ، دون تعال من أحد على غيره . ونقطة اتفاق أخرى بين الاثنين تراها من خلال قولين متشابهين ، خصوصا حين يقول سرور : «لماذا لا نعيد النظر فيما تنصرونه من البدييات كما في الفن من بدييات باطلة تعيش بالقصور اساقى معتمدة على كسل المبدعين والبقاد والباحثين»^(٢٨) . وليس هذا القول سوى إعادة من رأى برشت الذي يقول : «يجب علينا اليوم أن نتحرر عن الظروف المتغيرة خاتم البديية والتعود الذي مارال بحسبها من أي نقد»^(٢٩) .

ويهدف مسرح نجيب سرور إلى تحليل المشاهد من اندماجه ، الذي يتيح له أن يفرغ شحناته العاطفية على مقدع المسرح ، بهدف خلق رؤية واضحة متعقبة أمام المشاهد . ويأخذ نجيب سرور «الحدول الذي وضعه برشت في هذا الشأن في اعتباره ، خصوصا حين يصف أحوال المشاهد وراء العرض ، وأقواله ، على النحو التالي :

مسرح ملحمي	مسرح أرسطو
لم أكن أنصو ذلك يجب أن أتلقى مثل هذا التصرف شيء غريب يكاد لا يصدق . يجب أن يحن مثل هذا الوضع كم أتألم لهذا الشخص الذي لا يرى طريق الخلاص مفتوح أمامه هذا الفن عظيم لأنه بعيد عن البدييات أنا أضحك من المباكين . أنا أبكي على الصاحكين ^(٣٠)	١ - كنت أحس بذلك . ٢ - أرى صورتي في هذا الممثل ٣ - هذا أمر طبيعي ٤ - سبق هذا الوضع على ما هو عليه إلى الأبد ٥ - كم أتألم لهذا الإنسان لأن لا أرى له مخرجاً من محنة . ٦ - هذا الفن عظيم ، بكل شيء فيه طبيعي ٧ - أنا أبكي مع المباكين . ٨ - أنا أضحك مع الصاحكين .

يكون قد حطأ أول خطوة على الطريق المؤدى إلى بحيرة مثل هذه الأوصاع»^(٣١)

وإذا حاولنا أن نلفظ ما سبق ذكره بتعقيقه على مسرحية نجيب سرور الكوميديية : «باسية وجبرتي» ، وحدا أن مؤلفها استخدم عوامل التعريب أو ال V. E. كما اصططح معظم الباحثين الألمان على تسميتها ، رامين يهذين الحرفين إلى الكلمة الألمانية Verfremdungseffekt .

وبرشت لم يكن يهدف بالتعريب إلى تقديم بدعة ، يعرض التجديد فحسب ، بل كان التعريب أسلوباً اتبعه ، بعد تجريب

كذلك يتفق نجيب سرور مع برشت في النظر إلى الفن بوصفه سلاحاً ، فالأول - أي نجيب سرور - يصعبه في يد السلطة الثورية لتجديد الجماهير حول المبادئ والشعارات والأهداف الثورية^(٣٢) ، والثاني - أي برشت - يعبر عن الفكرة نفسها في الجزء الثاني من مقاله «خمس صعوبات عند كتابة الخبيفة» . تحت عنوان في استخدام الخبيفة كسلاح ، فيقول

«يستطيع الفن أن يصل إلى حقيقة الأوصاع الفاسدة ، إذا تعرف السبل التي يمكن بها تلاقى مثل هذه الأوصاع ، وهذا

عدة ، وتأثر بعناصر مختلفة ، جعلته يصل إلى الشكل النهائي الذي يطلق عليه البعض المسرح الملحمي والبعض الآخر للمسرح اللا أرسطى ، والذي وضعه برشت نفسه بقوله :

إنه المسرح الوحيد الممكن لإنسان هذا القرن ، وهو كذلك للمسرح الوحيد القادر على فهم مختلف العمليات التي نستطيع أن نرود الدراما بالمادة التي تتيح لها تقديم صورة كاملة للعالم^(١١) .

لذلك اتسمت مسرحياته الملحمية بصفة معالجة المشكلات الاجتماعية والسياسية ، في مسيج ملون ومتنوع ، ووصفه في إطار من صممه ، وأسماه المسرح الملحمي . وقد قام على أساس تأثره بمسرح بيسكاتور السياسي ومسرح النوايا الياباني وكذلك المسرح الصيني . والقبيلون منا يعرفون أن برشت كان مهتماً اهتماماً خاصاً بالثقافة المصرية القديمة . ومن أمثلة ذلك استشهاده بالحكم المصري القديم إيفر Ipuwer الذي عاش في أواخر القرن الثالث ق . م .

ولو حاولنا تعريف المسرح الملحمي بكلمات قليلة - برغم أنه أصبح كالعلة المسوخة ، من كثرة ما تردد عنه - أمكننا القول إن المسرح الملحمي هو مسرح سرد حكاية ، على شكل لوحات مستقلة ، بعيداً عن الإيهام ، تنبع شخصياته من وظيفة الفرد الاجتماعية ، على أساس أن الفرد ليس سوى محتاج البيئة والظروف الاجتماعية . وتقوم العناصر المساعدة للعرض ، مثل الديكور والإضاءة والموسيقى ، على نوع من الاستقلال بدون أن تكون مكملة للنص ، بحيث لا تسهم في إحداث أي تأثير درامي ، تحت شعار تبديد الوهم . ومثال ذلك ما يقوله برشت وهو يخاطب مهندس الإضاءة قائلاً :

« أعطنا المزيد من الضوء يا مهندس الإضاءة كيف يتسنى لنا نحن كتاب المسرح ومثليه أن نقدم رؤيتنا للعالم في الظلام ؟ »

إن ضوء الفروب الخافت يجعل النوم يتسلل إلى العيون بينما نحن في حاجة إلى نقطة المشاهدين ، ونحزمهم لأن يراقبوا ، ولو أنهم أصروا على أن يحملوا ظيحلوا في الضوء الباهر ! »

أما اللغة واختيار الألفاظ فيها عاملان مهمان ، استخدمها برشت لكسر الإيهام . ورغم أن نجيب سرور أول من حاول أن يستخدم اللغة بوصفها عاملاً من عوامل التعريب في مسرحية مصرية .

وتنقسم أحداث المسرحية إلى مستويين : الأول منها ترويه الفرقة الزائرة ، ويتضمن حواراً بين المؤلف والمخرج ومدير الفرقة ، والمستوى الثاني هو المسرحية التي يؤدي الفلاحون فيها دور البطولة . ولذلك يتحدث الفلاحون لغتهم الخاصة هم ،

بينما تدور مناقشة بين أعضاء الفرقة الزائرة ، يعترض فيها المخرج على رأي المؤلف بأسلوب لغوي ، يعبر عن استعراض انصلاصات اللغوية ، مما يهتم بمصطلحات المسرح والفلسفة وما إلى ذلك مثل الإنشيد بموازاة والانتكالية والديالكتية والتوليوم والمارس والتدليل والجرانجبول والريالزم ... إلخ .

وبذلك يتضح لنا أول عصر من عناصر التعريب في هذه المسرحية ، وأعني « اللتين » ، أي مستوي لغوي الملاحين والمتقنين ، بما يخلق تدبيراً واضحاً لشكل الدراما بين المستويين .

مثال ذلك مخاطبة مقدم العرض للملاحين قائلاً

Ladies and gentlemen

ثم يقول : المؤلف ليس له إلا فضل اقتباس المسرحية منكم ، من والعكم ، من حياتكم ، من تاريخكم الخاطل بعناصر الدراما والميلودراما والكوميديا والفارس والتدليل والجرانجبول^(١٢) .

ومسرحية نجيب سرور « ياسين وخبري » تشبه دائرة الطباشير القوقازية لبرشت ، التي تتكون من مسرحية داخل مسرحية داخل مسرحية ، تعرض إحداها الفرقة الزائرة ، ويجلس المشاهدون (وهم الفلاحون) على الأرض ، أو على شبه مصاطب في انتظار بداية العرض . ويبدأ عرض مسرحية « ياسين ومية » ، لكن الفلاحين لا يفتشون بأداء هذه الفرقة ، لأنهم اعتبروه عيباً في حقهم وحق صورة ياسين ومية وأمين ، وأن الفرقة جاءت لـ « تمسحرونا في بلدنا . وتربقوا عيب في بلدنا »^(١٣) ، ثم يقوم أهل القرية بأنفسهم بأداء أدور ياسين ومية وأمين ، بما ينمق ورويتهم لهذه الملحمة التي يعتبرونها جاب من تراثهم المقدس .

وفي النهاية نرى الصورة التي اعتدنا عليها وقد انعكست ، حيث يصفق المثلون إعجاباً بالملاحين لصدق الأداء .

أما العنصر الثاني بعد اللغة ، الذي يشترك فيه نجيب سرور مع برشت ، فهو عدم الاكتراث بالبناء الدرامي « شاست » فالبناء عند نجيب سرور مفكك ، لأنه سرد على شكل عدد من اللوحات ، مثلها مثل مسرحيات برشت الملحمية التي يمكن تقطيعها إلى شرائح ، ومع ذلك نصل كل شريحة منها بمنفعة عمى مستقل ، وقادرة على الإقناع ، وإن عرلت عن لكل

ويكون الديكور العنصر الثالث من عناصر تبديد الإيهام في العرض ، ذلك لأن الجزء الأول من العرض ، الذي يقوم به الممثلون ، يعتمد على عربة الديكور والملابس من الريف المصري ، مما يعطي صورة غير حقيقية للريف والريفيين ، فيرى المشاهد صورة ظلمة عن الملاحين ، أو بمعنى أصح تعرض عيب

هذه الصورة ، من خلال العروض التي نراها على الشاشة الكبيرة والصغيرة .

أما الجزء الثاني ، الذي يقوم فيه الملاحون بالأدوار المسرحية ، فبراعى فيه الاقتصاد والبساطة ، وتجنب أى شئ قد يوحى بأن تمة عملية إخراج « وراء المشهد » (١٠) أى أن نجيب سرور أراد للحدث أن يكون لغوياً معنياً أساساً ، وليس بصرياً فقط . كما هو معروف في المسرح التقليدي ، نغمى أن كسر الإيهام قد استخدم في الجزء الأول من المسرحية فقط ، ثم عرض لنا الجزء الثاني الوجه الآخر من العملة ، حيث عرضت علينا الصورة كما يجب أن تكون حقيقة أرض ريف مصر .

ولا يمكن لأحد - والأمر كذلك - أن يوجه إلى نجيب سرور اتهام استخدام عوامل التعريب ، مجرد محاكاة يرثى ، مثله فعل بعض كتاب المسرح المصري ، في أوائل الستينات ، فقد أخذ منها بومى كامل ، ما يناسب حاجة العرض صله . كذلك الموسيقى ، فقد احتفظ في الجزء الأول من العرض باستقلالها ، بدل أن تكامل مع النص ، بهدف تفاعلها معه في الأحداث ، للوصول إلى التأثير الدرامى . أو خلق الجو العام للمسرحية ، فالافتتاحية الموسيقية للجزء الأول تبدأ بمجاز صاحب . وبكى يريتنا نجيب سرور الفرق بين ما هو غريب هنا وما هو صادق ، فقد جعلنا نسمع في افتتاحية الجزء الثاني الموسيقية نغماً ربيعياً صاحباً ، بخلاف تماماً (الكوكبيل) الموسيقى الذى سمعناه في الصورة الأولى من المشهد الافتتاحى .

أما استخدام نجيب سرور للتذكير والحلم والتعليق ، فكان من أهم عناصر التعامل مع الحدث من جانب الذات الملحمية أو Das Epische Ich كما يسميها يرثى .

وفي « يابية وجبريتى » نرى كيف تسترجع هناوة وعويس ذكرى ياسين وبية ، وذلك بتقمصها الشخصيتين وإدارة الحوار على لسانهما .

ثم نرى كيف تحكى بية لأمها الحلم الذى يحببها ، والذى أراد به نجيب سرور أن يعطينا صورة مسبقة لما سيكون عليه مصير ياسين . أما استخدام نجيب سرور للكورس فهو موضوع جدير يبحث مستقل ، حيث تعدد وظائفه في المسرحية الواحدة عنده ، فهو قارة يمهّد للعرض ، وقارة أخرى يقوم بالتعليق على ما تقوله بية . ولا يقتصر دور الكورس - في مسرحية « يابية وجبريتى » - على ذلك ، بل لقد تحول - في بعض المناظر - إلى مشارك في العرض ، فيلتف حول بية في هيئة شحاذين ، وهى تدور عليهم بحركات إيمائية ، مما يعيد إلى أذهاننا دور الكورس في مسرحيات المؤلف الألمانى « بيتر فابس » ، خصوصاً مسرحية « مارا - صاد » . ولكن ليس هذا هو التشابه الوحيد بين نجيب سرور والمؤلف الألمانى الذى أطلق على اتجاه مسرحه الجديد لقب : « المسرح الوثائقى أو التسجيلى » .

إن هذا الموضوع يحتاج إلى بحث مستقل ، ندعو الله أن يوفقنا إليه ، فإن نجيب سرور يستحق نظرة متأنية ، عادلة ودقيقة ، فهو المنان الذى حاول ربط المسرح المصرى بالمسرح العالمى بأسلوبه المتميز ، وبدون عشوائية ، كذلك التى يجمع إليها الكثيرون في الآونة الأخيرة ، فهو يعطى المثل الجلى ، والعارف بين التجريبية المنبثقة عن ظروفنا وواقعنا ، وبين ما تخرج به علينا الموجات المسرحية في عالمنا اليوم .

الهوامش

- (١) Lukacz, George Soljennitsyn. idées, mit Gallimard, 1970, p. 10
- (٢) نجيب سرور : قد ياليل بالمر - ملأه شعرة في ثلاثة فصول - دار الكتاب العربى ١٩٦٨
- (٣) نجيب سرور - حوار في المسرح - مكتبة الأجنال المصرية ١٩٦٩ ص ٤٥ .
- (٤) سرور - حوار في المسرح ص ٧ .
- (٥) سرور - حوار في المسرح ص ٢١ .
- (٦) سرور - حوار في المسرح ص ٥٧ .
- (٧) R. Musil in H. Schwerte, Deutsche Literatur, S. 135.
- (٨) EL - Dib, Nahed : Die Wirkungen des Stücke schreibers B. Brecht in Ägypten. Hochschulverlag 1973 S. 34 . والترجمة .
- (٩) سرور : حوار في المسرح ص ٧١
- (١٠) B. Brecht, Über Realismus, Kocian, S. 60.
- (١١) Esslin, Martin, Das Paradox des Politischen Dichters Fr. a. M. (١١) 1962, S. 109
- (١٢) Theaterarbeit, 6 Aufführungen des Berliner Ensembles, O. J. S. (١٢)
- (١٣) سرور : حوار في المسرح ص ٣٣٩
- (١٤) سرور : حوار في المسرح ص ٢٥٤
- (١٥) سرور : حوار في المسرح ص ٢٦٤

* - قصائد برتولت بريخت ، ترجمة وتقديم هيد الظاهر مكاوي ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر

المراجع :

- 1 - M. Kestug, Brecht -Rutono, 1967.
- 2 - Hech. Wernst, Bertolt Brecht, Volk und Wissen, Verlag, Berlin, 1969.
- 3 - W. Mittenwies, Der Rahmus-Streit von Brecht, Aufbau Verlag, Berlin u. Weimar, 1978.
- 4 - W. Mittenwies, Bertolt Brecht, Aufbau Verlag, 1965.
- 5 - E. Schunacher Brecht-kritiken, Henschelverlag, Berlin 1977

استمنا في هذا البحث بداسات أخرى نذكر منها :

- ١ - غرامه بعتبة ثلاثية نجيب سرور ، هدى وصي علة قصون - المجلد الثاني - العدد الثالث يونيو ١٩٨٢ ص٢٣٠ - ٢٣٦
- ٢ - فناع الرغنية احمد عثمان ، قصول ، المجلد الثاني ، العدد الثالث ، يونيو ١٩٨٢ ص٦٩ - ٨٨
- ٣ - رحب يار الظهور الأرمطي والتوير النهي ، احمد عثمان ، مجلة الحرية للعلوم الإنسانية - العدد السابع - المجلد الثاني ١٩٨٢ ص١٢٦ - ١٥٦
- ٤ - جورج بوشر ، ترجمه وتقديم هيد الظاهر مكاوي - سلسلة مسرحيات غنارة - لسته خصريه العامة مكتاب ١٩٧٩



الشر

فيريكو جارسيا لوركا

في الأدب العربي المعاصر

أحمد عبد العزيز

بمجال الأدب المقارن مجال صعب ، والبحث فيه محفوف بالمخاطر والمخاطر ، والوصول إلى ثماره عسير المثال ، فعل الباحث فيه - إلى جانب تسلحه بأسلحته - وإعداد عدته له من علم لغات التاريخ ، وإتقان للغات التي كتبت بها النصوص التي يقارن بينها ، ومعرفة بالمراجع العامة ، وغير ذلك مما يشترطه المنظرون لهذا الفرع الجديد من المعرفة - أن يكون شديد البقعة بحيث لا تحده مجرد المشابهات الخارجية أو السطحية ، فيسارع إلى طرح القضايا وإصدار الأحكام دوماً ثبت أو تحقق وعلى الباحث كذلك أن يحدد موضوعه تحديداً دقيقاً حتى يتمكن من الوصول إلى ثماره المرجوة .

نقول هذا ، وقد فعلنا قليلاً ما ندعو إليه بطرحنا عنواناً لطغافاً براقاً بعد بالكثير ، ولكن يستوعب صنيعنا أننا لن نقدم - في هذه الدراسة - سوى مشروع لعمل طموح ، مليء بالآمال والرهالب التي قد يتحقق بعضها وينيب عنا البعض الآخر . ولما ندعى الكمال ، ولكننا قد عاهدنا أنفسنا تقصي جوانب الموضوع ، الذي يعالجه ، قدر الطاقة .

نعمه من الطرفين المتصارعين في تلك الفترة حكمة السواد في تاريخ إسبانيا الحديث في فترة الحرب الأهلية يصف ذلك الحادية الفنية ، والمبكرة الأدبية الخلاقة ، التي مكنت صاحبها من أن يجاوز بتأثيره مصيق جبل طارق والبحر الأبيض المتوسط على السواء

ومحب أن تعرف ، منذ البداية ، أن الموضوع الذي بين

وموضوع «لوركا في الأدب العربي المعاصر» موضوع له مغزاه الخاص ، وجاديتته الفريدة للباحث العربي ، لعدة أسباب ، أوما العلاقات التاريخية الحصارية بين الأدبين العربي والإنساني ، وثانيها تلك الظروف العصية التي اعتيل فيها رمياً بالرصاص هذا الشاعر الإسباني الكبير ، واعتيل آلاف المثقفين أو أبناء الشعب الإسباني البسطاء ، الذين لقوا المصير

أيدينا واسع ومعقد في الوقت نفسه ؛ فمعه مادة البحث ترجع إلى اتساع المنطقة التي يحتلها العالم العربي ، والمساواة في أصغاره وبلداته المختلفة . ولكن الاتساع ليس اتساعا جغرافيا وحسب ، بل موضوعيا أيضا ، يقتضي بحثا عميقا في مجموع أنواع الأدب العربي المعاصر، من شعر وقصة ومسرح وغير ذلك ، إلى جانب دراسة دقيقة شاملة لكل مؤلفات لوركا .

أما تعقيد الموضوع فيرجع في جانب منه إلى السبل غير المباشرة التي عرف عن طريقها الشاعر ومؤلفاته في عالمنا العربي . ويجب أن يصح في حسابنا أن احتكاك الأدب العربي بالأدب الأوربية كان يتم في أعين الأحياء عن طريق الأديين الإنجليزى أو الفرنسي ، الأمر الذي يجعل مهمة استكشاف أثر الأدب الإسباني بعامة ، ولوركا بخاصة ، أمرا صعبا للغاية ؛ فهذه التأثيرات الإسبانية تبدو لنا غمظلة تائهة بين تأثيرات آداب أخرى في الشعر العربي المعاصر .

وثمة صعوبة أخرى تتمثل في ندرة الدراسات المختصة بموضوعه ، باستثناء ذلك البحث الرائد الممتاز للمستشرق الإسباني الدكتور بيدرو مارتينيث مونتانيث الذي جعل عنوانه : « تمثل الأدب العربي المعاصر لميديركو جارتيا لوركا »^(١) وهو يمثل خطوة كبرى نحو درس مقارن للموضوع إلى البنية التي توقف عندها باحث، وهي سنة ١٩٦٨^(٢)

ولا يزال الدكتور مارتينيث مونتانيث - الذي كماله الفصل الأكبر في ترجمته الأنظار إلى الموضوع في ذلك التاريخ المبكر نسبيا - مهتما ومشغولا بالظاهرة ؛ ففي ١٩٨٠ يكتب بحثا عن الصلات الأدبية الإسبانية العربية المعاصرة ، طرح فيه لموضوع^(٣) . ويتخذ فيه « جارتيا لوركا » مكانة بارزة .

لقد انحلت تأثر الأدب العربي بالشاعر الإسباني جارتيا لوركا بصور الذلية .

أولا : تصدير الأعمال الأدبية بأبيات للوركا .

تستمرى انتباهنا في انقاس الأول تلك الأبيات من شعر لوركا التي يستعملها الشاعر أو القصاص العربي عمله الأدبي ، واصفا إياها في الصدارة قبل بدء القصيدة أو القصة . ولعل هذا من الأمور التي عهدناها مؤخرا في أدبنا الحديث . ولهذا التصدير في بعض الأحيان دلالة ومغزى ؛ إذ يعطينا المفتاح الذي نستطيع عن طريقه أن نلج إلى أعماق العمل الأدبي ، ولكه في أحيان أخرى مجرد ترف عبقلي يهدف إلى الإشارة بطريقة أو بأخرى إلى ثقافة المؤلف . وبما يتعلق بلوركا لدينا عدة أمثلة . يصدر الشاعر سعدى يوسف قصيدته : « ساحة إسبانية »^(٤) بذكر البيت المتكرر في قصيدة لوركا : « أحية ليلية للملاحين الأندلسيين »^(٥)

« كم من زورق في ميناء مالقة ! »

« Cuánto barco en el puerto de Málaga »

مضيفا إليه البيت الأخير في القصيدة :

« وعلى الشاطئ ، ما ألقى البرد ! »

« Y en la playa ! que frío ! »

ونلاحظ في ترجمة سعدى يوسف أنه قد حذف كلمة « ميناء » في البيت الأول ، وأبدل بكلمة « شاطئ » في البيت الثاني كلمة « ساحة » ، وربما كان الأمر في هاتين الكلمتين راجعا إلى قراءة خاطئة للكلمة الإسبانية « Playa » بـ « Plaza » فالأولى تعني « شاطئ » والثانية « ساحة » . وعلى هذا فقد ذكرت ترجمة البيت عند سعدى يوسف كما يلي :

« ما أكثر السفن في مقلنا »

« وما أشد البرد في الساحة ! »

ويبدو هذان البيتان كقول مأثور ، كتبه الشاعر تحت عنوان قصيدته مباشرة ، ولم ينس أن يصح اسم مؤلفها الإسباني تحتها .

وبلاحظ القارئ أن البيتين ليسا مقامين على لقصيدة وليس بمغزل عبا ، بل إلهما مرتبطان ارتباطا وثيقا بجوهر الإنسان الملقى بصفة عامة ، واللوركوى بصفة خاصة . فالشاعر العراقي كتب قصيدته أثناء وجوده في مالقة عام ١٩٦٥ ، وأراد فيها أن يعكس بصورة حية هذا الجو الأندلسي الأصلي ، فلم يجد أكثر تعبيرا من تلك العناصر اللوركوية التي ربما عاشها الشاعر وصادفها في مدينة مالقة ؛ فحجر الحامات ، والفارس الليلي ، والقيثار ، والحرس الأهل .

ولكن هذه العناصر نصف اللوركوية ، نصف الأندلسية، تخرج بأخرى معيشة ، مثل رائحة القيثارة « الساحة » و « ليلج والسواح في المقهى » و « الراقصة التي رقصت حتى مرقت الحبوب » و « القواديس » ، و « غمرها الأسود » و « السكيرة الشفراء » .. الخ . ومع ذلك فإن القصيدة تكاد تستطيع كلها بصفة لوركوية، حيث ننتمس نسبيا من جوه الهيب في أعينه المذكورة كالحواد الذي تحمله الأمواج .

« تحمل معها الأمواج جوادى ! »^(٦)

que los dos se llevan mi caballo

ولكن الحواد يتحول في قصيدة سعدى يوسف إلى « فغنى طارت مع الريح » . والقبة أيضا عنصر لوركوى ذكر في غير موضع من شعره .

أما القصاص والشاعر التونسي محمد المصمولى ، فيصدر إحدى قصصه القصيرة^(٧) بيت من إحدى قصائد ديوان « شاعر في نيويورك » (Poeta en Nueva York) هو البيت الأخير من

قصيدة عام ١٩١٠ (1910 Intermedio) .

«وَيْ عَيْ كائنات مرتدية لباسها ، لكن لا عرى لها !»^(٨)

(ye en mis ojos criaturas vestidas ! sin desnudo)

ولكن الترجمة الملتوية التي ظهر بها هذا البيت الصعب حقا على رأس قصة المصمولى جعلت مهمة البحث عن أصله اللوركوى أكثر صعوبة ؛ فقد ترجم البيت هكذا :

«وَيْ عَيْ تقوم كائنات ، لا عرى تحت لباسها»

وأيا كان الأمر ، فإننا نتساءل عن علاقة هذا البيت أو حتى القصيدة المذكورة بقصة الكاتب التوسى ؟

يقدم المصمولى في قصته ذكرى رومانية لحب صانع جعله يتذكر حوارًا مع محبوبته التي انطعمت من ذكرياته كالغدير الجفاف . ويلاحظ أن القصص بعد أن انتهى حبه للمرأة يحاول أن ينعمس في حب أكثر راحة ، حبه لوطه ونفضاله الاجتماعي من أجل السمو الحضارى . ولعله اختار شخصية لوركا وشعره هذا السبب

وثمة خيط آخر يمكن أن يصل بين قصيدة لوركا والقصة التوسية أشار إليها ، ذلك الخيط المتمثل في قول لوركا : «يؤنى تلك ، هيون عام ١٩١٠»

(Aquellos ojos mis) (de 1910)

وتمنى به ذلك الخيط التذكري الذى ييسر على كاتبنا «قصتين الأدبيين» من جهة يرى لوركا وذكرياته عن تلك الطفولة التي كان ينظر بها إلى الأشياء والكائنات ، ولكن بشيء من التجريد والرمز ؛ ومن جهة أخرى نجد المصمولى وهذه لذكرى الرومانسية لحب من أيام الشباب ، ونحوه الجلى إلى الاشتراكية في صورة خطابية لكي يكرس نفسه لمشكلات مجتمعه : «هذى بلادنا الحصار» ، تخلفته كانشودة وجد

تصل إلى منافضة ما يهدف إليه الشاعر ؛ فهي تدركنا إلى

«آه .. يعمله الموت

حتى أصير في قرطبة

قرطبة

البعيدة ، الوحيدة» .

فالشاعر حسب هذه الترجمة يطلب في البيتين الأولين من الموت ، أو يأمل أن يتركه أو يعمله حتى يصل إلى قرطبة . وهو معنى مناقض تمامًا لما أراده لوركا الذى يشكو من الموت الذى يترصده ويتنظره ويحول دون بلوغه هذه : قرطبة .

ولكن الشبه العميق بين قصيدتى القيسى ولوركا لا يتضح للوهلة الأولى ؛ فهو حتى يكرر في موضوع قصيدة القيسى وهذه ، وخصوصا إذا وضعنا في الحسبان أن مؤلفها شاعر فلسطينى منى عن وطنه ، وكان أكثر إحساسا بالنى في فبراير عام ١٩٦٨ تاريخ نشر القصيدة في أعقاب حرب يونيو ١٩٦٧ .

وقصيدة القيسى - بالإضافة إلى تصديرها بشعر لوركا الذى ذكرناه - تبدأ بالحديث عن طريق صعب يذكرنا بدلت «الطريق جد الطويل» في أغنية العارس «اللوركية» . يقول القيسى :

«ولو أن الطريق إليك هيسور

لما وهنت خطاى ، وسمرت

نظرائى اللهى وراء الباب ..»

وموضوع القصيدة الرئيسى هو ذلك الحنين وحلم العودة إلى الوطن ، واستحالة تحقيق الحلم دون تصحية ؛ وهى تصحية نوارى تلك العقبات التى تقف حجر عثرة في طريق العارس اللوركوى الذى يريد العودة إلى قرطبة .

في الواقع إدماج للمقطع الذي يتكون من بيتين يفتح بهما لوركا قصيدته : «حقاً !»^(١٤) ويختتمها :

«أواه كم أعاني
في حبك كما أحبك ! quererte como te quiero»

ويأتي هذان البيتان لإبراز اللون الخاص الذي يريد الشاعر إضفاؤه على هذا القسم من ديوانه الذي عنوان له - كما ذكرنا - «الجسد» والذي يدور حول الجمال العاري ، الذي يقترب أحياناً من بعض الغزليات «اللوركية» في «ديوان القاريت» . ولكن هذه التشابهات لا تصل إلى درجة المطابقة التامة التي نجعلنا نجزم بالتأثير والتأثر بصورة محددة .

ويكتب الأديب المغربي محمد المرابطي قصة بعنوان «أيام الحبز والبحر»^(١٥) يعرض فيها الأيام التي يقضيها سجيناً بين جدران الزنزانة ، منتظراً يوم تحرره وقد نعد صبره ، فراح يلقي نفسه بالدكوى ، عارضا مشاهد من حياته خارج السجن وينهى هذا السجن ، الذي لا شك أنه سجين سياسي ، قصته ناقشا على جدران الزنزانة هذه العبارة : «الإرهاب لا يرهبل ، والقتل لا يفنينا» . ويصدر القصص قصته هذه بعبارة «التحدي والأمل التي وضعها لوركا على لسان يطلعه الحرية والثورة» «ماريانا بيندا» (Mariana Pineda) في مسرحيته لشعرية التي تحمل اسمها ، وهذه الأبيات هي :

السيد بيدرو سوف يحىء فوق حصانه
كأنه نون حيا يعلم

جورج ، ويترك بذلك الجملة ناقصة ، ولكي يعالج هذا الخطأ يربط بين جملتين لم يكن هناك ما يدعو إلى ربطهما ، بل بحذف بعض الجمل . ولكن أهم ما يميز هذه الترجمة هو طريقة استخدام الضمائر التي تستند إلى حد كبير عن الأصل ، كقوله : «مطلقاً» بدلا من «مطلقه» ، وقوله «رايتي» بدلا من «رايته» ، وأهم من هذا وذلك الخطأ في ترجمة «طرزت له الرابية» بـ «طرزت رأيتي» ، وقد يكون لهذا تحريج بأن كلمة «رأيتي» تصحيف لكلمة «رايتي» ولكن الأمر يختلف تماما في «سوف يحىء» ليقتضى بحوارى» إلى «سوف يأتي يموت حيا» .

والعلاقة بين هذا المقطع من مسرحية «ماريانا بيندا» وقصة المرابطي وطيدة ، فمن أجل أننا أمام موقفين متناظرين ، فقد كانت «ماريانا» تعرف أنه قد حكم عليها بالإعدام ، وأنه ليس هناك من يستطيع أن يفعل شيئا من أجلها ، وتأتي كتابتها هذه بعد أن تحدثت مع «أليجريتو» بستاني الدير ، الذي ذهب إلى منزل السيد لويس في محاولة لإنقاذ «ماريانا» فقالوا له : «إنه ليس في وسعهم محاولة إنقاذها» ، وما أشد نعاسة ماريانا حين تتلقى من البستاني ما كانت على علم به في الواقع من قرار السيد بيدرو سوتومايور إلى انجلترا ، ولكن التحدي ، والإيمان ، والإصرار ، والأمل في المستقبل ، يجعلها تكذب كل شيء في الأبيات المذكورة .

وهنا يبرز أمانة هذا التصور العربي الذي يرى في لوركا مناضلا ثوريا ، وهو جانب محب لدى الشعراء والمثقفين العرب . ولنا الآن بصدد الحديث عن صحة هذا التصور أو كذبه .

القصيدة - من رؤيا هوكاي - و «توكاي» كان «كاتا» في العثة اليسوعية في هيوثيا ، جن من هول ما شاهد غداة ضربت بالقسيبة الدرية»^(١٨) والقصيدة تبدأ بأسطورة صبية ، يلها بيتان من إحدى مسرحيات شكسبير ، وهجاء يرد بيتان للوركا، تتبعه ستة أبيات أخرى للشاعرة الإنجليزية إديث ستيويل Edith Sitwell في قصيدتها «ترسة الهده» (Dallaly)

وهذه التضمينات ممتعة تثلج جاسياً من نصيه مدرسة الشعر الحر آنذاك . التي كانت تواصل التجريب بحثاً عن طريق جديد . ومن ذلك تلك القصيدة «بائع ميه» - في كثير من الأحيان - في شعر هذا الحيل وطبيعي أن يتصل السياج - على أي حال - بالآداب لأحسية عن طريق اللغة الإنجليزية التي كان يجيدها . وكان مدرسا

وايتم اللذان ذكرهما للوركا ليسا سوى اقتباس لبيتين من قصيدة «القصص على أنطونيو الكامبوريو في طريق أشبيل»^(١٩) وهما

«لقد انتهى العجر
الضاربون وحدهم في الحبل» .

«ما البيتان اللذان يذكرهما السياج فيها :

«أهم بالرحيل في غرناطة العجر؟

«أعطرت الرياح والغدير والقمر؟»^(٢٠)

وهكذا لرى - إلى جانب رحيل العجر «الضاربين» وحدهم في الحبل «حسب لوركا ، أو الموجودين في «غرناطة» كما يحدد السياج - إشارات واضحة إلى ذلك الجو اللوركوي الأخضر الذي شمل الرياح والغدير والقمر . وعلى الرغم من أن ذكر الغدير لا يرد صراحة في رومانث لوركا «حكاية تسرى في الكرى» من له معادلاً في الأبيات التالية من القصيدة نفسها :

«الشرفات الخضراء

شرفات القمر الكبرى

حيث ترقن الأمواه»^(٢١) .

ولغدير معادل آخر أكثر وضوحاً في ذلك الجلب الذي :

«كانت تنابل فيه العجربة

جسداً أخضر

شعراً أخضر

بعينين من فضة باردة»^(٢٢)

وتكتمل الصورة إذا أضفنا إلى ذلك أن السياج ممن يعتقدون في عجربة لوركا ، فهو يذكر ذلك صراحة في حاشيته له حيث يقول : «هذا البيت مقتبس من قصيدة للشاعر الإسباني القليل لوركا ، شاعر العجر»^(٢٣) .

ولم يكن نصيب «حكاية الحرس المدني الإسباني» أقل من سابقها في التضمين والاقتران ؛ فالشاعر الفلسطيني خالد أبوخاله يصمن قصيدة له بعنوان «وسام على صدر أبيشيا» أبيات لوركا التالية :

«روسا الكبرى

تأوه جالسة في الباب

هداها مقطوعان

موضوعان على صبية»^(٢٤) .

لكن هذه الأبيات من «رومانث» لوركا تتخذ قوامها عند خالد أبوخاله من عناصر فلسطينية أصيلة :

«نادت تَن عند بابها سلمى

وهداها على طبق»^(٢٥)

والشاعر بصيف إلى هذين البيتين بيتين آخرين ، اقتبس فيها ما عمله رجال الحرس المدني في المدينة من تخريب ؛ وهو ما أشار إليه لوركا في موصع آخر . وبينما أبوخاله هما .

«الحرس الأسود قادم

أيا مدينة الزرقاء»^(٢٦)

ولكن الشاعر لا يسي أن يشير في حاشيته له إلى أن هذه الأبيات «تضمين بتصرف عن جارتها لوركا»^(٢٧) .

ويمكننا أن نلاحظ في هذين التضمينين أن اسم بطة لوركا العجربة «روسا الكبرى» (Rosa de las Cambarios) قد استدل بها «سلمى» رمز المرأة الفلسطينية . بل رمز فلسطين نفسها . وفي التضمين الثاني تتعبير مدينة العجر في قول لوركا «أواء بامدينة العجر» إلى «مدينة الزرقاء» عند الشاعر الفلسطيني

وقبل أن نترك هذه الأبيات يشير إلى أن صورة «المهدين المقطوعين» و«الأنداء المقطوعة» - الخ التي ذكرت كثير في «حكاية الحرس المدني الإسباني» وفي «استشهد القديسة حلية» سوف نراها موصمة في الجزء الخاص بالصورة للوركوية المنقولة إلى اللغة العربية .

أما الشاعر الفلسطيني المناسين (الأسباني الجسبية) محمود صبح فيذكر في قصيدته له بعنوان «مسجد لقرطبة»^(٢٨) أنه يريد أن يدلل متزلاً كان له من قبل لكنه لم يعد له ، مستخدماً في ذلك البيتين الشهيرين للوركا في «حكاية تسرى في الكرى» في ذلك الحوار الذي يقيمه لوركا بين البطل وصدقه ، ويقول قرب حيات

«لكني لم أعد أنا

ومررت لم يعد متزلي»^(٢٩)

والمبارق لوحد بين بيتي لوركا وما يذكره صبح أن الشين يردان
معكوسين .

«عزلى لم يعد صرلى
ولا أنا أنا»

وذا كان بعض الدارسين يخرج هذا من الأدب القومي فإننا
ندرجه هنا لتكون الشاعر يكتب - إلى جانب ذلك - شعرا
بالعربية . بل إن كثيرا من شعره الإسباني ترجمة لآخر عرف
وفي قصيدته «أوقات» يستخدم الشاعر حسين عبد اللطيف
سنتين من «قصيدة ثنائية لبحيرة عدن» للوركا :

«حيث تأكل حواء الخمل
ويرى آدم أسماكاً مبهورة»^(٣١)

ويشير الشاعر نفسه في حاشية له إلى أن البيتين قد أخذنا من هذه
«القصيدة لوركا»^(٣٢)

ولكن الأمر لم يتوقف عند تصميم مقاطع أو أبيات من شعر
لوركا حتى ولو كان مقلا تاما . كما هو الأمر في هذا المثال
لأنخير ، بل نجد أنه إلى اقتباس قصيدة بأكملها : «شاعر الغامية
المصري عبد الرحمن الأنودى يشيد قصيدة لـ علي قصيدة
بوركوية . حتى عنوان قصيدة الأنودى - وأعلى الوثبة ذو
إهداءات لبوركوية . نقول القصيدة :

«مليون حداد

الدنيا دى ما فيهاش غير المليون حداد
بيدقوا سلاسل لاجل الأولاد اللي لسه ما اتولتوا
لسه ما شافوا النور

يا بهار ، يا بهار

مليون حجار

الديادي ما فيهاش غير المليون حجار

بيعملوا قوايت من غير صلبان

الدنيا دى ما فيهاش غير الندابات

مليون الدنيا صرخ وصوات

الدنيا دى ما فيهاش غير الأحزان

والموت

يسح أكفان

في صدور الخدعان»^(٣٣)

والقصيدة مستوحاة - كما ذكر في عوامها - من لوركا . وقد
استطعنا العثور على أصلها في جزء من قصيدة «صرخة إلى
روما» في ديوان «شاعر في نيويورك» ، وأبيات لوركا هي :

«لا يوجد إلا مليون حداد

يصنعون سلاسل للأطفال الآتين

لا يوجد إلا مليون حجار
يصنعون قوايت بلا صلبان
لا يوجد إلا حشد

يفتحون صدورهم منتظرين الرصاصة»^(٣٤) .

وليس علينا إلا أن نتأمل قليلا ونقارن بين القصعين لرى
كيف تشيد قصيدة بأكملها على أبيات للوركا . لكننا أمام تصميم
دقيق أمين بكاد بضاهي - في حاله - الأصل الذي أخذ عنه .
معتددا في ذلك على عناصر عربية ومصرية خاصة ، مثل
«الندابات» ، و«صوات» ، لكي ينقل لنا التعبير البوركو
«وحشد مناحات» (gentio de lamentos) . ولكن هذا
النوع من التصميم يثير قضية ومشكلة عميقة : هل يمكن أن
تكون هذه هي الطريقة المثلى لكي نستطيع ندوق أعمال كبار
الشعراء العالميين في لغتنا العربية دون أن يكون لزاما علينا أن
نرجع إلى الأصل في لغته ؟ ربما كان الرد بالإيجاب . ولكن لكي
يتحقق هذا يجب أن يكون لدينا شعراء مترجمون من كبار
الشعراء المترجمين

ومضى إلى شاعر كبير آخر ، هو الشاعر العراقي عبد الوهاب
البياتي . ولعل من الطريف أن نسجل هنا الالتقاء بين قصيدتين
إحداهما للوركا والأخرى للبياتي :

«قوس الأقمار Arco de lunas»^(٣٥) للوركا ، ومقطع من
قصيدة البياتي : «قصائد من العراق وموت»^(٣٦) . يقول عبد
المقطع :

«كان أمير القمر

فوق جواد النار في سهوب إسبانيا

التي ترحف نحو البحر

بحمل في عاتقه أولاده السبعة ، لما مر في

جنينة مسكونة بالسحر

فكنت صبية له ، ونادت بحله الأصفر

أغوته بتعويذة حب ، خطفت لسانه وطسمت

عيونه بالسر

وعندما هم بها

هبت به : اختنى

وضاع الولد الأصفر

في سهوب إسبانيا التي ترحف نحو البحر

ومنذ ذلك الزمن البعيد ، والأمير

يصيح في الليل ، ينادي بحله الأصفر .

والسهول لا تجيب»^(٣٧)

أما قصيدة لوركا «قوس الأقمار» فهي .

«قوس من ألحار سوداء

فوق البحر بلا حركة

أبناء الدين لما يولّدوا

بطاردوتنى

«أبناء» ، «خريت» ، «لا بحر»

أصغرهم بأنى مبت

يعلقون فى أحداق

يفنى الديك

البحر المتحجر بضحك

آخر ضحكات الأمواج

وأبقى لا بحر !

صرخاتى

تصبح باردى» (٣٨)

وليس هناك أدنى شك فى أن القصيدتين تتناولان موضوعاً واحداً، هو أسطورة أولئك الأبناء الذين لم يولّدوا ، والذين ينتقد بكونهم فى الخاتم ، أى فى ضمير العيب . ولكن العارق بينهما هو أن البياني فصل الأسطورة قياً يتعلق بعدد الأبناء ، والحديقة المسحورة ، والقصيدة التى مادت بحله الأصغر ، وأغوته بتعويدة حب ، وعفت لسانه ، وطلست عيونه بالسرى ثم اختفت وصاع صوت الأصغر . وهما القصيدة هى النهاية نفسها، ولكنها تبدو أكثر تفصيلاً كذلك عند البياني . ولعل ذلك لأن القصيدتين تحويان لعناصر نفسها القمر والبحر والمعبود والأحداق ، والصرخات التى تتحول ركاماً لاردين أو التى تذهب هباء دون أن يجيب أحد .

وقد شرح البياني نفسه - فى حاشية له - رمز أمير القمر قائلاً : «أمير القمر وأبناؤه السبعة : أسطورة شعبية إسبانية عن أمير عربى كان يتصف بالفروسية والشهامة» وحتى عهد قريب كنا على اعتقاد تام بأن البياني قد اقتبس خطى لوركا فى قصيدته المذكورة ، ولكنه فى الحوار الذى أجريته معه فى مدريد فى أغسطس عام ١٩٨١ ، كشف لنا الحقائق التالية عندما قال : «لقد قصائد عن العراق والموت حاولت استيعاب بعض القصائد الشعبية الإسبانية التى سمعتها وأعجبت بها ، وبعض القصص الشعبية التى رواها لى بعض الأصدقاء ، محاولت من خلال هذه القصائد أن أعيد كتابتها بشكل معاصر وحديث تماماً لكنى أجعلها صورة حديثة لأحدى تجارتي ، فما هذه الحكايات استنورة إلا مع بساط

قصة الأمير وأبنائه السبعة رواها لى أحد الملاحين الإسبان فى الطريق إلى مدينة «كوبكا» عندما عرف أنى عربى . وقد قدم إلينا أمه ، ودعانا إلى بيته ... الخ» (٣٩) .

وعما إذا كان أمير القمر هذا هو لوركا نفسه الذى صاع «فى سهوب إسبانيا التى ترحف نحو البحر» ، ذكر البياني أنه إنما أراد أن يعبر عن هذه الحكاية الشعبية وحسب .

كل هذا يؤكد لنا مدى صعوبة المهمة التى بصطنع بها ، فقد تبدو لنا نقاط التشابه جلية واضحة ، لكن الحرم بالأحد والعطاء أو التأثير والتأثر يحتاج إلى عناصر أكثر من مجرد التشابه ، وإلا وقعنا فى دائرة الموازنات التى لا تقوم على أساس تاريخى ، وهو أخطر ما يسم المدرسة الأمريكية فى دراستها للأدب المقارن ، تلك المدرسة التى تعيب على هذا النهج أنى أتبعه أنه «مهتم أساساً بالعوامل الخارجية» (٤٠) . ولكننا نرى أن مثل هذه الأمور يمكن أن تدرج فى إطار الدراسات المنهجية التى تخرج عن دائرة الأدب المقارن .

ثالثاً : الختام بعض الصور والعناصر :

لقد نقل الأدباء العرب المعاصرون إلى الشعر عربى بعض الصور التى هى فى حقيقة الأمر لوركوية ، بعد أن أخذوا توافها بينها وبين الموضوعات الحديثة . ولكننا مع ذلك يجب أن نكون حذرين فى إصدار الأحكام ، وأن نضع فى الحسبان أن بعض هذه الصور يمثل ميراثاً مشاعاً فى الأدب العربى المعاصر ، وأما قد وصلت إلى اتخاذ أبعاد وخصائص دولية ، تفق حائلاً دون انتسابها إلى أدب أمة أو أخرى ، بله شاعر بعينه . ويجب أن نكون كذلك على حيلة من المصادفات البحتة التى قد تكون نتيجة لتشابه الظروف والبيئة التى أفرزت هذه الصور . وأما كان الأمر فإن لوركا وضعا خاصاً ، هو ثمرة للعناصر النصبية به ، انبى طورها الشاعر وعماها وأعطاها أبعاداً وخصائصها من عبده ، وأضفى عليها من روحه ، فصارت ملكاً له وحده . ولقد كانت هذه العناصر قادرة - بإيجاماتها وعالمها الخلاب لمريد - على حث الخيال العربى وأسرته فى موضوعات ، هى فى أغلبها خاصة ، ولكنها تحفز الأديب إلى استخدامها

ولعل هذه الأفكار تزداد جلاء حينما نتوقف عند الدوال التالية :

(أ) الدم .

يقول البياني فى ديوانه الأخير

«لوركا يغسل الآن يبرقع الدم» (٤١)

وقد شاعت هذه الفكرة فى العالم العربى ، فإذا أضعنا إلى لوركا دم أغاثيو ، و«حرم الدم» ، عرف السبب فى دبور هذا العنصر الدال ، بوصفه إشارة بعيدة أو قريبة إلى لوركا ومسرحيته .

والبياني نفسه فى أول قصيدة له ذكر فيها لوركا ، عام ١٩٦١ ، وهى التى تحمل عنوان «قصائد عن العراق والموت» ، حيث جمعت هن مأساة الشاعر الإسباني إلى جانب مأساة همنحواي ، لا يسى هذا العصر :

«الموت فى مدريد»

«والدم فى الوريد» (٤٢)

ولكن هذا الدم لا يبقى في الوريد :

«لوركا صامت

والدم في آنية الوريد»^(٤٦)

ويظل لوركا صامتا، يبا يمتد الدم ليغمر كل الأشياء ويصغها بلوه :

«أنت صامت والدم

يغضب المهود والغابات والقمم»^(٤٧).

ولوركا هذا الذي يقتل في ينبوع الدم . عند البياني هو نفسه في «ذكرى الدم» عند محمد الصباغ ، يحاول أن يستخرج اسمه من هذا الدم المتعفن :

«لوركا استل الحروف من جلطة الدم الخائر
مهاراة»^(٤٨)

وعندما يخرج هذا العنصر من حلبة لوركا يتخذ مظاهر جديدة هي في معظمها سياسية وطنية ، حيث يزهر الدم في حفول العراق ، كما يقول السياب في قصيدته «ابن الشهيد»^(٤٩) ، وحيث تست أرهاق الدم الحمراء أوردوده في أعصاب الزيتون^(٥٠)

ولكن عندما يمتزج الدم بالزيتون يلمح موت الشاعر نفسه ، مثا يرى قصيدة محمود درويش «القتيل رقم ١٨» :

«غابة الزيتون كانت دائما محضراء

كانت باحبي

إن محسن ضحية

جعلتها في الغروب

بركة حمراء . محسن ضحية»^(٥١)

وفي بيتين آخرين نجد إشارة واضحة إلى قتل الشاعر :

«يا حبيبي .. لا تلمني

قتلوني ، قتلوني ، قتلوني»^(٥٢).

وهذا القتل الذي سيتحول إلى عرس كما سنرى فيما بعد ، هو بركة الدماء هذه التي تغمر شعرنا العربي المعاصر . وتظهر هذه البركة إلى جانب السيوف والفرسان والمطر في قصيدة لعمر صبرى كتبت تحمل عنوانا لوركويا أيضا هو «الفارس» :

«تجمدت على رحامك السون

وانتهى الزمن

ولم يزل هنا

شيء تسال دونه الدما

وينحى من أجله الشجر

وتسقط السيوف والعمران والمطر

في بركة من دمه ، وليس للدما نحن»^(٥٣)

ويردد ذكر الدم كثيرا في ديوان ليان صعدى يحمل عنوانا

دمويا أيضا هو «ويطرح التحل دما» ، ويتحد ذلك صورا وأشكالا مختلفة .

«وفي آهاتها رشح الدماء»^(٥٤)

«عالم يرنج يزهر ، صاخبا يرهو ، سداه الدم حين
الدم

«كان في البدء ارتطام الدم بالدم»^(٥٥)

«مرقاة إلى الحلم الحميم»^(٥٦)

«آه ينافورة الدم ،

ويانح الشرار

فاحذروا العصر الذي نحويه

عصر الدماء»^(٥٧)

وفي قصيدة أخرى لبيان صعدى يشكل الدم عنصرا رئيسيا ، إنه «الدم المستباح» ، وفي ربحه لعة الدم ، وهو أيضا «الدم في الخلق»^(٥٨) ، وهو قارورة الدم «التي يجب أن يمنحها الوطن» . وهذه الدماء العريضة التي نعم هذا الديوان يستطيع الشاعر أن يحول الأرض إلى بركة من الدم^(٥٩)

«ووجب ألا نسي أن هذا الشاعر قد عرف لوركا وأدبه ، فقد صدر لجزء من هذا الديوان بعض أبيات من شعر لوركا كما ذكرنا آنفا .

ولكن البركة تتحول إلى أنهار عند شعراء آخرين ، وهذا ما يعبر عنه محمود درويش في قصيدته «حبيبي نهض من نومها»^(٦٠)

«وما بيتنا

إلا بدايات ونهر الدماء

كأنه لم يغسل الجبال»

وهذا النهر عند الشاعر يعني عبد العزيز المنال ، الذي اطلع على أدب لوركا ، بنحه نحو البحر :

«أنتظرين يا أختاه نهر الدم ؟

يسير نحو الم»^(٦١)

وثمة نهر آخر يظهر في شعر البياني ، ولكن دون دم ، يقوم بوظيفة النهر الأول الدامي نفسها ، فهو البياني هذا لا يعود لغراء ، لكنه يحطم السدود والصعاب :

«النهر للمح لا يعود

النهر في غربه يكتسح السدود»^(٦٢)

ويطلق البياني نفسه على هذه الأبيات بقوله :^(٦٣)

«... لحظة في النهر تبدأ من مناهه لكي لا تنهى ، إنها - الشاعر والثوري - مسافران أبدا ورائدك لأصقاع (إنسان وشعر) كل العصور ، وطائرا العاصفة التي تسبق لثورة وتنشأ بها ، وتصنعها . . . هما نهران أحدهما دم والآخر ثورة ، وهما نفس النهر ، يفتحان الطريق إلى المستقبل، وخاصة في المدن

العربية التي تغطس في الدم^(٣٧) ، أو الحرائط التي نزت بالدم المسفوح^(٣٨) ، كما يقول شاعران آخران في قصيدتين تحمل كل منهما عنواناً اسم مدينة أندلسية «قرطبة» و«غرناطة» على التوالي .

ويصل هنا الدم المراق إلى أن يسد مآخذ حياتنا كلها حين تكون العجمة جسيمة مثل تلك التي شهدت مصر في عام ١٩٦٧ وهذا ما ينحصر أمل دنقل ، الشاعر المصري .

«الدم قبل النوم
نلبسه ... رداءاً
الدم صار ماءً
يراق كل يوم
الدم في الرسائل
بلونها الداكن
واللبن الساخن
ليجعه الحرالد»^(٣٩)

ويصل تسييس الموضوع بهذه الطريقة إلى أن يغير الدم الوطن كنهه كما يقول فايز خضور^(٤٠) .

ويتحول الدم الذي نستقبله بالترحاب إلى كرفالٍ أحمر ، بل إلى أحراس ، لا شك أنها صدى لعرس الدم اللوركوي :
(ب) عرس الدم :

ما من شك في أن الموضوع الذي تلقى اهتماماً بالغاً وشاع استخدامه وكثرت الإشارة إليه في العالم العربي هو موضوع عرس الدم . ولم تكن مدعاة هذا الاهتمام الموضوع في حد ذاته ، ولكن لأن الأدباء العرب رأوا فيه تعبيراً عن الحياة العربية التي يتزوج فيها السرور والأحزان ، والغناء والبكاء .. الخ . إنه عرس شرقي ساخر كما يقول تزار قباني في مقطوعة لا تخلو من الطغاف والحناجر والاختطاف^(٤١) .

وفي قصيدة «الجسر» لمحمود درويش^(٤٢) نجد مقطعاً آخر ، لكنه لا يقدم لنا هذه المرة عرساً تحت طلفات الرصاص والحناجر ، بل يشير إلى مصرع الأعداء قرب النهر ، حيث كانت المياه تتدفق . وهؤلاء الذين رفضوا الموت بالهتان (وهو تعبير حاص بالبياني) غيروا لون النهر ، لكن درويش يوظف الموضوع في خدمة الصراع العربي ضد العدو الإسرائيلي .

ونرى محمود درويش في موضع آخر يمان أنه قد حانت ساعة الدم^(٤٣) ، بالطريقة نفسها التي ترد على لسان الأم في مسرحية «عرس الدم»^(٤٤) ، وتحكي القصيدة نفسها أن المدينة كانت قد أعدت عرسها ومأتم الشاعر في وقت معاً^(٤٥) .

وتبدو صورة هذه الأعراس الدامية أكثر جلاء في قصيدة له بعنوان «أعراس» ، حيث يحكي الشاعر قصة عرس محمد الذي

وصل من الجبهة بياض الميدان ، ودخل حلبة الرقص كي يمانق محبوبته ، ووسط الزغاريد الفلسطينية قتله القاذفات الإسرائيلية .

عاشق يأتي من الحرب إلى يوم الزفاف
يرتدي بذلته الأولى
ويدخل
حلبة الرقص حصاناً
من حماس وقرنفل
وعلى جبل الزغاريد يلاقى فاطمة
ولفني لها
كل أشجار الناي
ومناديل الحداد الناعمة ...

.....
وعلى سقف الزغاريد يحيى الطائرات
طائرات .. طائرات
تخطف العاشق من حضن الفراشة
ومناديل الحداد
ولفني اللبيات :
قد تزوجت
تزوجت جميع اللبيات
يا محمد !^(٤٦)

والزواج الدامي على هذه الطريقة هو الجزن الهباً للأحياء نفسه . وهو الموت في الساحة ، الذي يسميه درويش - في قصيدته «يوميات جرح فلسطيني» - عرساً وحياة :

هنيئاً للتمعة للميد
فلن نبكي سوى من فرح
ولنم الموت في الساحة
عرساً ... وحياة !^(٤٧)

ويتخذ هذا العرس الدموي أبعاداً أخرى شمولية فينتقل من الفرد إلى الجماعة ثم إلى الوطن ، رمز هذه الجماعة ، وبذا يصبح العرس عرس فلسطين ، وتقدم لنا قصيدة «طوبى لشيء» لم يصل «لدرويش عرساً فلسطينياً لا يصل فيه الأحباب إلى أحبابهم إلا شهداء :

هذا هو العرس الذي لا ينهي
في ساحة لا تنهي
في ليلة لا تنهي
هذا هو العرس الفلسطيني
لا يصل الحبيب إلى الحبيب
إلا شهيداً أو شريداً^(٤٨)

ويبقى دم الشهداء انعام الشاعر في كل مكان ، لكنه لا يراه
أو يتجاهله ، مما يذكرنا بدم أعانيو مانشيت ميخياس الذي
سال جنى الرمال ، وكان لوركا يرفض أن يراه ، يقول
درويش :

دمهم أمامي
يسكن اليوم الجوار

دمهم أمامي
يسكن المدن التي اقربت

دمهم أمامي
لا أراه

كانه وطني
أمامي .. لا أراه

كانه طرقات يافا - لا أراه
كانه فرديد حيفا - لا أراه . (٧٤)

وتدور قصيدة أخرى لشاعر فلسطيني آخر هو جودت فخر
الدين حول هذا العرس الفلسطيني ، أو هذا المعادل الشعري
النضالي في سبيل تحريرها . والقصيدة بعنوان «أعزق في
لحني» . (٧٥)

ويكرس عبد المل الودغبري قصيدة كاملة لهذا الموضوع
بعنوان «عرس الدم» ، حيث يسيطر الدم الدامي على القصيدة
كلها ، التي يبدو أنها كتبت على أثر اندلاع الحرب الأهلية في
لبنان :

أدهركم في بيروت لحفل الصيد ، لعرس الدم

أدهركم في بيروت لحفل الصيد
لعرس فلسطين القاني ، ولشلالات الدم

لتروا عرس فلسطين

ها أشجار الدم
تهب غابات الموت ، تكبر ، تزه

تهب غابات الموت
وتسابق أيدي الأطفال إلى شرف الدم
ها شرف الدم

ها وعد فلسطين القاسي يتجز بالدم
عطر فلسطين وهاك الدم (٧٦)

وقد اختص الشاعر نزار قافي بيروت بكتبه «يوميات مدينة
كان اسمها بيروت» ، وحول المذبح والرعب والموت الذي كان
يحدث بالمدينة ولا فرار لها منه لأنها عاشته ولا زالت تعيشه يقول
نزار :

«تصاوير .. تصاوير .. تصاوير .. لوجوه وأجساد (أولاً
يفترض أنه وجوه وأجساد) لا يستطيع الطيب أن يقرر فيما إذا
كانت كتلة اللحم التي يفحصها هي لحم امرأة أم لحم رجل - أم
لحم طفل .. أم لحم ضأن .. أم لحم بقري» (٧٧)

ومحمله خياله إلى الاعتقاد في أن ما يحدث هو ذلك العرس
الدامي الذي يصفه لوركا :

«يأرياه .. هل هذا هو (عرس الدم) الذي كتب صد
لوركا ؟ أم أنه عرسي أنا ودمي أنا ؟ أن العروس التي تلبس للمرة
الأولى في تاريخ العرائس فوها أحمر .. أحمر .. كدم الثيران
الإسبانية المنبوحة في حملة (كورديلا)» (٧٨)

هذا التصور السطحي لموضوع عرس الدم عند لوركا هو
الشائع في إنتاج الأدباء العرب المعاصرين . وهو لا شك يأتي
في إطار انتائر عن طريق التأويل ، وليس استنهم حقيقة
الموضوع الذي يتعد كثيرا عن مثل هذه المفاهيم .

وليست فلسطين وبيروت وحدهما هما اللتان حملتا هذه
التأويلات ، وإنما تأتي قبلها مدينة بورسعيد المصرية التي تعي
بها الشاعر العراقي الكبير بدر شاكر السياب أثناء انعقاد
الثلاثي وتحدث عن عرسها الدامي (٧٩) .

وقد تكرر تناول هذا الموضوع في قصائد كثيرة ، ويمكن هنا
بذكر أسماء الشعراء . فنجيب سرور يتحدث أحيانا عن
«العرس الدامي» (٨٠) ، أو «العرس ماتم» (٨١) في الوقت نفسه .
ولدينا مراث للشهداء منها «مراثية الفارس موسى بن بيروت»
التي ألهاها عبد الأمير معلنة (٨٢) ، ثم نجد شاعرا مثل فيز حصور
يتحدث عن الصحابة (٨٣) ، ويصور بيان صمدى ذكريات
حروس الدم . ويرمز بالعروس إلى مدينة القبطرة السورية (٨٤) .
وبينا يذكر خالد أبو خالد (٨٥) وأحمد صبري (٨٦) وجهود
الجيو سي (٨٧) «عرس الدم» دون أدنى لبس ، يذكر هيرهم
«العرس» فقط ، ولكننا نهم من رموزهم وإشاراتهم
المستخدمة في القصيدة أنهم يرمون مسرحية لوركا ، ومن
هؤلاء : محمد علي شمس الدين (٨٨) وحمدة خميس التي
تحدث عن عريس عحري (٨٩) .

ولعل قصيدة شمس الدين تستحق منا اهتماما أكثر لأنها
مهدة - كما ينبغي - عن ذلك عنوانها - «إلى قري إسبانيا : جارت
لوركا وبابلوتيرودا» ، وتحمل ذلك العنوان الموحى الذي يبدو
مستلها من الشاعر العراقي : «الحمة البربرية» . وحيث
يتحدث عن لوركا وعرقاطة وعرسها يقول

«جارسيا ، جارسيا

هل نمر الغزالات في مساحة الحرب ؟ هل تنسج الطير
عشاشها في الحميم ؟

دخلا في محاسن الدم الأدمى اقرب
وبتعد

أحمد الآن في وردة العين نصلا خفيلا - وم -
إن غرناطة الآن تصحو على عرسها
وقد هزلت بحرها النجمة البربرية (٩٠)

والقصة كما نرى تستخدم العناصر الغنية عند لوركا :
الدم ، النصل الخفيف ، غرناطة ، النجمة البربرية ، وأخيرا
لعرس اندوركيو الشهير ، فهي في قسمها الأول تكريم للشاعر
الإسباني ، كما أنها في القسم الثاني تدور حول الشاعر التشيلي
بابلو نيرودا ، وينقل شمس الدين منه أبياتا باللغة الإسبانية .

لكن ذكر لوركا وعرس الدم يتخذ صورا أخرى ، فهي هو
حسين جليل يقدمه لنا مبتا وسط عناصره الخاصة به :
غرناطة ، القمر ، العرس

« قتل مجهول

يسأل غرناطة

عن لور

لهي مذبوحا ،

في عرس الدم

للحرية

عن الموت (٩١)

ما أحمد الطريقتي أحمد فبصمه لنا وهو يكي حظ
لأحمد (و.الأحمد هنا هم العرب بطبيعة الحال) ، ويلبس
لباب المعجر القافية ، كي يرى المعجر الذين يرى الشاعر أنهم
« بناء سموتة »

« ولوركا في غرناطة يكي حظ الأحقاد .

يلبس ثوب المعجر القاني ، في عرس الدم

يرى أبناء المم (٩٢)

وقد يشغل ذكر لوركا ومسرحيته قصيدة كاملة مثل قصيدة
عمر صبري كتمنو ، التي تحمل عنوان « عرس الدم » ، وتدور
حول الشهيد عمر مسعد . وتكثر الإشارات إلى عرس الدم في
هذه القصيدة التي تبدأ بالأجراس التي تفرغ في الساحات من
أجل لوركا ، والأمطار التي تهطل ، والقدر الذي غاب في
غرناطة ساعة المعجر وبدم على ذلك . ويعقب الإشارة إلى موت
لوركا استخدام « عرس الدم » بصيغة مستمرة ، جعلت الدم
يعمر الأرض كلها .

ولا يخفى علينا أن الشاعر يتحد من لوركا وموته ومسرحيته
قناعا يحتج وراءه الشهيد الذي يرثيه ، ولكنه سيظهر شيئا
شيئا . ويدل لنا أن القصيدة تعرض بعض جواب مذهبة

١٩٧٠ في عمان : لأن الشاعر يظهر في ختامها وهو يكي وطنه
كله ، وليس شخصا بعينه

ولست هذه هي القصيدة الوحيدة التي تحمل عنوان
مسرحية لوركا : فثمة قصائد أخرى تحمل عنوان « عرس
الدم » ، ومنها قصيدة محمد عفيف مطر ترجع إلى سنة ١٩٦٣ ،
يموت في نهايتها الشاعر مع أميرته قاتلا وقتيلا (٩٣) ، وأخرى لعبد
الكرام راضي جعفر تحكي قصة حب ، تصل إلى الاستعداد
للعرس والحناء ، ولكن العريس لا يصل لأن الحنود السكاري
تقبوا وجهه بالرصاص (٩٤) . وتوفيق زياد ، أحد شعراء المقاومة
ال فلسطينية ، يمتون مقطعا من قصيدة له : « يوميات عرس
الدم » (٩٥)

وثمة طريقة جديدة في تناول هذا الموضوع واستيعابه ، هي
التي اتبعها البياتي في أحد دواوينه الشعرية الجديدة « ممكة
السنلة » ، حيث يحمل الموضوع رموزا صوفية في قصيدته التي
تدور حول الصوف « السهروردي » المسمى « المقتول » ، في
هذه القصيدة يذكر صوفي آخر هو الحلاج ، حيث يقول
البياتي :

« فإذا نحر الحلاج وأصبح في تاريخ العشق شهيدا
فأنا لم أبدا عرس دمي حتى الآن » (٩٦)

(ج) المعجر :

يمثل المعجر أحد المحاور الأساسية في شعر لوركا ، وهو
موضوع له أصداؤه في الشعر العربي . ولا شك أننا نجد أنفسنا
إزاء موضوع تشترك فيه الإنسانية كلها ، ولكن ظهوره الدائم
الملازم لعناصر أخرى لوركية ، إلى جانب إيماءاته الخاصة عند
الشاعر الإسباني ، التي تعطيه مذاقه ومزاجه الأسباني ، جعلنا
نضمنه هذا الباب .

ولعل مثلا ببطا يوضح لنا الأمر : فالبياتي في قصيدته
« الرحيل إلى مدن العشق » (٩٧) ، تلك التي تصف رحلة المعجري
وعودته إلى الوطن المني (٩٨) ، يظهر فيها لوركا فيما بعد في سر
الموت مع ناعظ حكمت والوار... الخ ، وفي تألف إنساني رائع
يتحولون إلى أطفال شهداء ، وشعراء عشاق ، وثوار سقنوا
مهرومين .

« يساقط الشعراء والعشاق والثوار في زمن السقوط
ويكسرون » (٩٩)

ويظهر المعجر بعرباتهم أكثر من مرة في قصيدتين أخريين
من ديوان البياتي . والقصيدة الأولى تحمل عنوان « الأمير
والمعجري » - يقول فيها :

« كانت عربات المعجر السعداء

تعضي حاملة مولائي وأنا خلف العربات » (١٠٠)

ويقول في قصيدته الثانية التي تحمل عنوان «سيدة الأتار السعة» :

«سيدة الأتار السعة في دأخلها ترحل .
تستخرج بالقوت نهار الأسطورة - تعلم
بالنجم القطبي - وفي ذاكرة الزمن الموهل
في عربات الفجر الساعين وراء المظهر»^(١١٦)

وفي قصيدة «السيمونية المجرية» يظهر الفجرى مصحوبا بعناصر لوركووية غرناطية : قصر الحمراء والخناجر والزنايق والجوهر والنيل المقتول :

«كان المني الفجرى يشرق المفراء بالوردة ،
والفراء مثل ريشة تدور حول نفسها ،
تخارل اللعاق بالليل الذي كان على مشارف
والخمر»

مقتولا تغطي صدره الخناجر - الزنايق - النجوم»^(١١٧)

وفي المقطع الثاني من القصيدة نرى عربات المجر تمر في الشارع المحاصر المسكون بالأشباح ، بينما يمسح الفجرى سكينه بالمسحوق ، بعد أن توقف الفناء ، ووقع الطائر في الكين :

«توقفت حجرة أحزان المني :

وقع الطائر في الكين :

مرت عربات الفجر ، الليلة ، في وحوه هذا

الشارع المحاصر ، المسكون بالأشباح .

كان الفجرى يمسح السكين بالتدليل ثم

يعبر الشارع محشورا مع الأشباح في المني

يضيء حالها لنفسه»^(١١٨)

ويشيع ذكر المجر في شعرا المعاصر^(١١٩) ، وخدمهم أو مصحوبين بعناصر أخرى مثل الحواد أو الفرس ، والقمر . ومع ذلك فإن معظم هذه الأشعار لا تكشف عن تأثير حقيقي بلوركا . وحيثما نتحدث عن العناصر الأخرى التي تكون عالم المجر عند لوركا ، فإن لا نستطيع أن نغضى في الحديث دون أن نمر هؤلاء الفجر اللوركووين حقا ، «الشاعر البهي عبد العزيز المقالح ، حيثما يتحدث في مقدمة ديوانه عن الكتابة والحزن ، اللذين يمان الشعر العربي الحديث - في رأيه - يذكر «ضجريات لوركا» ضمن أمثلة أخرى يخصيها»^(١٢٠) .

ويتحدث في موضع آخر من ديوانه في قصيدة «تقاسم على قبارة مالك بن الريب» عن مدينة يافا الفلسطينية التي «ينام على صدرها المجر القادمون مع الليل»^(١٢١) .

ويورد ذكر هذا الديوان الشهير للوركا بصورة أكثر تصريحا في إحدى «رسائل قادش» للأديبة اللبنانية ناديا طاهر شعبان : «نبتعتك حافية إلى العود ، صوتك الغريب الساحر

أيقظني ، همه الداني - أحلى وأروع من أغاني الفجر ، من قصيدة البحر ، من أناشيد الجبل وأهازيج الوادي»^(١٢٢)

ومن المعروف أنه قد شاع اقتران لوركا خطأ بالفجر ، بل وصله البعض برابط أسرى بهم ونحدث عن أمه المجرية^(١٢٣) . ومع أننا تأخذ هذا الكلام مأخذا استعري ، لكنا لا نستطيع أن ننفي تلك الظلال والإحساسات الدالة على التمكيد العربي إزاء هذا الموضوع . وها هو شاعر آخر هو أحمد صبري يبرز كيف يتمرد المجر لوفاته . ولا شك أن في ذلك أصدا لما شاع عن دور الفجر في تكيفه ودفنه بعد مصرعه :

«النور لم يحف

النور يسفل (هكذا) النحاس

في عجاير الفجر

فيورقي الفجر

هيجان

في قرى الخبايا»^(١٢٤) .

وثمة شعراء آخرون يقلدون لوركا في رومانتياته أو حكاياته الفجرية في قصائد تخصص للمجر^(١٢٥) وخدمهم ، أو للمجر في إطارهم الغرناطي^(١٢٦) .

ويظل هذا الولع الفجرى يكبر ويكبر عند الشعراء العرب حتى يتجسد في ديوان جديد للأغاني المجرية مثل ديوان لوركا الشهير .

(د) «ديوان الأغاني الفجرية» :

انطلاقا من النظرة الشائعة لدى كثير من المثقفين العرب عن ثورية لوركا ، وعن ذلك العالم البدائي المليء بالسحر والطمولة ، وصفته البراقة التي تخلع على الشاعر وأدبه ، صفة المجرية ، يقرر الشاعر العراقي حميد سعيد أن يؤلف «ديوان أعذب فخرية»^(١٢٧) . ولا يضم الديوان عناصر لوركووية وحسب ، وإنما نشر إزاءه أن الشاعر العراقي قد عرّب الموضوع ، بما جعل نظن أحيانا أنه ليس به من المجرية سوى العنوان . لكن هيبير الشاعر الغرناطي يتفوق فيه من بدئته حتى ٣٠٠٠

ويفتح الشاعر ديوانه الذي كتب قصائده أثناء وجوده في إسبانيا عامي ١٩٧٣ و ١٩٧٤ «إلى فيديريكو جاريثا لوركا» .

وفي هذا الديوان يحاول حميد سعيد - في إطار التجارب الجديدة التي يخصصها الشعراء العرب في السوات الأخيرة لكي يساهموا في إثراء الشعر العربي - أن يقوم - عن طريق تجربة جديدة رائعة متكررة في نظره - بإعادة صياغة الصورة العامة للعالم من خلال التجربة الإنسانية المباشرة

وتنتهي الضيغة المقترحة للملحمة المجرية ممرية عن فكرة هذا الفردوس الذي نطمح إلى تحقيقه وهو الوصل العربي^(١٢٨) .

مات لم يكه أحد في السَّيِّئَة
ما حُفروا قبره بالأسنة (١١٨) .

لكن إجارثيا لوركا لا يظهر وحده في القصيدة ، وإنما يظهر
شعره أيضا في هذا البناء الحديد ، إلى جانب تلك البواعث
الخاصة به ، في قصيدة «تفاصيل في صورة السيد» يظهر هذا
العنصر الموحى الذي يصور لنا الشاعر الإسباني منتظبا صهوة
عرسه ثم مستبدلا متزل محبوبة بها ومرآتها وصندوق زينها وهو
البطل المذكور في ذلك الرومانس اللوركوي الملقب الذي اجتهدنا
في ترجمة عنوانه المثير حقا بـ «حكاية تسرى في الكرى»

«بالمهرة .. يستبدل جارثيا لوركا بيت حبيته :

مرآة حبيته

صندوق الزينة

يا امرأة المخرج ..

المهرة في الفلوات يطاردها الصيادون المحترفون

سقط الصيادون المحترفون .. المهرة في الفلوات

إذ تسكن قلبى .

أستبدل بيتك والمرآة وصندوق الزينة

بالمساكنة القلب .. المهرة .. (١١٩) .

هذا النم المسرف في الانحدار وتلاشي شخصية الشاعر
العراق وشعره في الشاعر الإسباني يشبه الحب والانحدار تصوى
الذى يجعل المتصوف يفتى في شخصية المحبوب . لكن يبعثي لا
نحسنا هذه المظاهر ، فتبيس الموضوع لى بيتى شعر وحاشية
وصعت للمخرج .

أما البيتان فهما اللذان يشعان الأبيات التى ذكرناها منذ
قليل :

«يا امرأة المخرج الموقوفة في أسواق العصابات الصعبة
في دائرة الأرباح» (١٢٠) .

أما الحاشية فتقول :

«تقف السيدة في الوسط .. حيث يقسم المسرح إلى
قسمين .. في الواجهة عجلات ، عجلاد ، وحباء ، وصحف
أنيقة .

في القسم الخلفى من المسرح .. قراء ، ينادق ، وكتاب الثورة
القادمة» (١٢١) .

وإذا عدنا إلى القصيدة التى يفتح بها الشاعر ديوانه فإننا
نلتقي بشخصية مشردة ، شخصية لوركوية حكم عليها
بالإعدام . إنها «ماريا التى لا تتعب» (١٢٢) ويؤكد أشعر ذلك
في تذييل شعرى لى يقول :

«حكمت محكمة غير عسكرية بموت غير مؤبد على
ماريا التى لا تتعب ، وقال الحاكم العادل عند صدور
الحكم :

وهناك قصيدة أخرى كتبها «في ساحة التحرير» ولا شك أنه
يقصد «ميدان التحرير» بالقاهرة . والساحة هنا تختلف عن
ساحات لوركا الصعبة ، ولكنها أكثر الساحات ملاءمة
وانطلاقا من التصور العربى للوركا المناضل . وفي هذه الساحة
تظهر الوردية والسحرة والمارة وعامل البناء والبائعة الخميعة .
والشاعر الذى يفتى ويكتب للأطفال والجنود والعجىز ، إنها
قصيدة بدعية بمجدها الطل مثل ساحة التحرير (١٢٣) . والشاعر
وهو يصعد تحقيق هذه المهمة - التى تهدف إلى تحرير الجميع
وفيهم عجير لوركا بالطبع - يصادفه الحراس اللصوص الذين
يحرصون ليل المدينة ووجها القديم (١٢٤) .

هؤلاء الحراس اللصوص في ساحة التحرير بمصر ، هم
الحرس نفسه ، الذين يظهرن مسلحين في شوارع غرناطة .
ويسأل الشاعر المدينة عن إنسان ، ربما كان لوركا نفسه :

«هل دأبهم الحراس ؟

في الشارع طير أسود

وفي الحديقة الجاهزة

بالقوة وتخلتان

.....

في باحة الفندق .. كان الحرس المدججون بالسلاح
رفاقها إلى جزيرة النحاس» (١٢٥) .

وفي قصيدة «الموت على حافة الموت» (١٢٦) ، التى كتبها في بيروت
عسان كتمانى ، نرى الجنود يحيطون بالساحة والفجرى بخرقة
بيضا يغطى الحرس الملكى لكل هذا فقتل أحلامه . ونمترج
القدس ومديده ، وعلينا أن نقول أيضا : كتمانى ولوركا ،
الذين لم يكتبها أحد ، ولم يحفر قبر أى منها بعد الياف :

«إياها الآن تبعه .. وهو يتبعها

الحود يحيطون بالساحة .. انفضى العجىز ،

وظلت تراقبه

ربما يقطعون عليه الطريق

عادته مسجابه .. عاد يمارس أحلامه

لأحس به الحرس الملكى ، لطاع وضيما

تخلع القدس لمساتها في شوارع مديده .. تعرى ..

يخرج تلقى الوافل

مديده تطلق أبوابها في العشيات

للحرف يشرب كأس النية الغلى

وتشرب مديده من دم أطفالها

منذ أن ضيعته مخاف العصابير بها ..

وتلغى أعشاشها

إياها الآن تبعه

لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى

حتى يراق على جوانبه الدم

الأسباب الموجبة :

(أ) ماريما مثيرة للشغب .

(ب) ماريما حلمت بتغيير حياة أهلها الفجر^(١٣٣)

وتنم نرى في هذه القصيدة حالة شبيهة بقصيدة لوركا «رومانث القمر» القمر التي حكم فيها على الطفل بالموت .
وحينما ماتت ماتت معه أحلام الفجر . ويظهر نفس طعل الرومانث المذكور هو والقمر في قصيدة «ماريما التي لاتنعب»^(١٣٤) ، وفي قصيدة مثل هذه لابد أن تظهر عناصر أخرى مثل الدم والقيثارة والفجر ... الخ^(١٣٥) .

وفي قصيدة مباشرة «بجد عنصرا مناظرا لآخر عند لوركا ، يتمثل في تلك الحارة عند حميد سعيد التي تشبه المتزوجة غير انوية» عند لوركا :

«بيت جارتنا موصد

هجرت زوجها ، عاشت رجلا تشبه»^(١٣٦)

ويمكننا القول بصحة عامة : إن للعجماء مجردا في كل ادبيات حيث ترى الفجر المطرود المنفى ، الذي يحس إلى الوطن^(١٣٧) ، وحيث صوت المحبوبة أو شعرها في فجر إلى ميلان^(١٣٨) ، وحيث «الساحة الحقيقة الكبرى» هي المحبوبة المعجزة^(١٣٩)

ولقد راح حميد سعيد - بوعي أو دون وعي - يقنن خطى لوركا ، محاولا أن يصنع موشحة أندلسية ، عابدا الأعمى الشمية العراقية ، مستخدما القمر وغرناطة^(١٤٠) .

(هـ) القمر :

يظهر القمر - ذلك الكوكب المشحون بالأفكار ولا إحساس المأساوي العظيم عند لوركا - في شعر الشعراء العرب مرصفا الشاعر الإيماني :

«وترحل

حلف لوركا ، حلف نبرودا

وتضرب في طواحين الهواء

وحلف الأفكار ترحل»^(١٤١) .

وكذلك في القصيدة التي ذكرناها كثيرا للياني «إلى إيرنت هيسجواي» يظهر لوركا يصحبه رفيقا المصلا : القمر ولعبر :

«الموت حلف الأثف

لوركا قال لي

وقال لي القمر

ضجتي

ضجعت الوتر

موتك الفجر

رحلت والربيع في طريقنا ،

وارتحل الفجر

وأحرقت خيامهم

وأحرق الزهر

أغنية يترف بها الدم»^(١٤٢)

هذه الأغنية الدامية هي الألم البوركوي ، بل هي القمر الصانع والعبر الراحلون .

هذان هما العنصران اللذان حكم عليهما بأن يصاحب الشاعر ويعطانه هويته ، حينما كانا يظهران عند أنسياب^(١٤٣) والمقالح^(١٤٤)

ويظهر القمر مصحوبا بعنصر آخر حاسم قاصع ، بغض معه في أكثر اللحظات «حبة» في «عرس الدم» . هذا العنصر هو الحجر والسكين الذي يصحب القمر في شعر درويش^(١٤٥) .
وبيان صمدى^(١٤٦) ، وعمر صبرى كشمشو^(١٤٧) .

لكن القمر «مقطوع الأطراف» في شعر أدونيس ، هو الذي يقود إلى اللذة والخصيئة ، مثلما حدث في «عرس الدم» في مشهد فرار العاشقين ويتلخص دور القمر في إعداد المسرح الطبيعي لها كي يصل إلى تحقيق اللذة ويصلا كذلك إلى قدرهما الأخير^(١٤٨) . والقمر عند أدونيس «جودي يقود عربة الشهوة»^(١٤٩) . ويقول في نفس آخر :

«تفرح أمي إلى الهواء

تدعو القمر أو ما يشبه القمر

وتنام معه في فراش واحد»^(١٥٠) .

وربما كان لموضع القمر والطفولة كما يعبر عنه «رومانث القمر» القمر أصلاء في شعر درويش :

الطفلة احترقت أمها

أمامها

احترقت كالنساء

من يومها

لا تحب القمر

ولا النمل

كلما

جاء الماء ، صرخت كلها

أنا قتلت القمر»^(١٥١) .

وثمة طفل آخر شديد الشبه بذلك الطفل ، الذي طاد تحت «يرما» بأعانيه وعاله الملائكي ، نراه في قصيدة محمد عيسى مطر^(١٥٢) ، الذي يحكي قصة حيلي تحمل فوق رأسها جرتها المهارية ، وتمضي معية لتصل المنتظر حتى لا يلحقه الموت

والأغاني شبيهة بنث التي تغنيها «يرما» وبخاصة حينما تقول :
« طفل يقلب في أحشائي
ينتظر سواي اللين المعنى » (١٤٤)

ويتحد القمر ألوانا جديدة : فيمكن أن يبدو أحمر مثلما نراه
في قصيدة لعيسى مطر (١٤٥) ، أو أحضر ، في قصيدة أخرى
له (١٤٦) ، يشيع فيه هذا اللون ، كما يذكرنا بالرومانث اللوركوي
لشهير : « حكاية تسرى في الكرى »

ويظهر القمر الأحضر أيضا عند البياتي في قصيدته « المعنى
والقمر » (١٤٧) ، حيث نرى الخنجر في قلب المعنى والقمر
لأحضر في عينيه . إنه قمر يختفي وراء شرفات الليل ووراء
الأشياء . بينما يموت في هدوء . أ يكون ذلك صدى أو انعكاسا
لموت المعجزة التي كانت تنهر فوق وجه الحب في رومانث
« حكاية تسرى في الكرى » ؟ وهذا القمر الأخضر بطلع في
أماكن أخرى من شعر البياتي (١٤٨) .

يكن هذا القمر بغير لونه حينما يكون متصلا بالجريمة
والحيطة ، إنه القمر الأسود ذو الأبعاد اللوركوية أيضا ، في
قصيدة « الموت في منتصف النهار » هو « قمر أسود في نافذة
لسجر » ، وليس (١٤٩) ، و :

« قمر أسود

آثار الجريمة .

وعلى الحدائق ليل » (١٥٠)

من انشاعر يتحدث عن الزعم الوطني الجزائري العربي بن
مهيدي الذي مات في زنزانه على يد الفرنسيين . وإلى القصة
نفسها ترجع قصيدة « الآفة والمثني » حيث تلمح فارما كيجونيا
بمطى القمر الأسود ، كما لو كان مهرا . ومعنى في صحراء
الفناء ينظم شعرا من آلام الفقراء (١٥١) ، لكن لمر الحياة يظهر
في قصيدته إلى « ضم حكمت

« كان لمر الحياة الأسود في أساور النساء والأفراط
والخانات والأسواق والمراكب البيضاء في
السفور » (١٥٢)

والقمر عند المعنى غبي بحب الصال ضده (١٥٣) . وهو عند
درويش معادل للموت . إنه قمر غبي مصلوب فوق
لأحجار (١٥٤) ، لقد قتله الشعر بعد أن تبين له أنه قمر
الحياة (١٥٥) . وهذا القمر الذي كان يبدو من قبل باردا
حريرا (١٥٦) ، يتحطم مثل المرايا (١٥٧) ، لكن الوداع الوقور للقمر
هو تركه بنام مثلا يفعل البياتي بما يشبه الشعر :

« ووضعت القمر

حبيبه الشاحب فوق حجر ونام

وارتجف الشارع والصباح والظلام » (١٥٨) .

(و) الخنجر والمدي :

ولكن تكتمل لوحة الفجر والقمر قضايا عناصر أساسية
أخرى ، وأهم هذه العناصر وأبرزها السكاكين والمدي
والخنجر .. فالعمر المقهورون البائسون الذين لا أمل لهم ،
والقمر الذي يقود إلى الشهوة ، أو القمر - الموت ، يحتاجون إلى
أداة للقتل . والبياتي يشرك كل هذه العناصر في قصيدته
واحدة .

« تشهد من مدريد

في بيوتها

خنجر الفجر » (١٥٩)

والخنجر عند البياتي تظهر غالبا في أيدي العجر : « خنجر
العجر / تلمع في الكهوف في محاسن الشجر / تمر في أصابع
القمر » (١٦٠) وهذه الطريقة اللوركوية ، وطبيعي أن يكون القتل
غيلة ، إنه « الميت في ليل الخنجر » (١٦١) . ويتحول الليل نفسه
إلى حقل زرعت فيه الخنجر والكلاب (١٦٢) .

ألا يكون هذا صدى لذلك الأفق . « وفتق من لكلاب
يسبح بعيدا بعيدا عن البراءة - قصيدة « المتروحة غير
الوقية » (١٦٣) .

وعلى الرغم من أن الدور الذي تلعبه السكاكين في أدب
المقاومة الفلسطينية مختلف ، فإنه لا يجب عدم الإشارة
إلى الأدب اللوركوي ، فسميح انقاسم يستخدم الخنجر بعد
ذكر جرناطة وعارف القيثارة الذي يكي من أجلها . وهي
أصبحت « لوركوية » سوف نفصلها فيما بعد (١٦٤) . أما درويش فيذكر
الخنجر إلى جانب خضرة الليمون والريح والدم الشفق (١٦٥) ،
وفي موضع آخر يذكره مع الزنايق (١٦٦) . لكن تلك السكاكين
المثيرة التي كانت تمزق قطعة الحرير عند لوركا تتحول عند
درويش إلى « عشرون سكبنا على رقبي » (١٦٧) .

فالسكاكين والجرح والخنجر والصحناء تسمى « مشهد الموت » ،
أو هي مقدمة له (١٦٨) . ولكن الموت هو هذا الثلاثي المكون
من : السكين والقمر والموت ، الذي يعيد إلى الأذهان ذلك
المشهد الذي تدور أحداثه في « العانة » وينتهي بموت فارس
الحب في مسرحية : « عرس الدم » . يقول درويش :

« حين قالت إن في العانة أسراراً

وسكبنا على صدر القمر

ودم الليل مهدورا على ذلك الخنجر » (١٦٩)

ومع السكين والقمر يشترك عنصر آخر جديد : رجل
البوليس الحلال (١٧٠) . وفي مؤلفات درويش تكثر الصور
المختلفة ، وتعدد استخدامات السكين والخنجر (١٧١) . والسبب
جلي الوضح هو أن شاعر المقاومة يعيش حربا مستمرة وبصلا
لا ينقطع

لكن درويش ليس المتخصص الوحيد في استخدام

ولكن هذه الأبيات لا تأتى وحدها ، وإنما تتبعها أبيات أكثر دلالة على الشاعر الغرناطى ، فى إشارة مباشرة إلى مصره وهزيمة الفكر السياسى الذى يمثلته ، على عكس ما يحدث فى عمان التى يؤمن الشاعر بحتمية انتصارها :

وتذكر يوم مات الشاعر الحزين فى غرناطة
ولم يمت هنا
لأن فى عمان
تنصر الملبشيا (١٨١) .

ولا ينسى الشاعر أن يضع إشارة هامشية عن موت
والشاعر الحزين فى غرناطة ، تقول .

«إشارة لمصرع الشاعر لوركا على يد الفاشيست» (١٨٢) .
لكن الثورى «الميت فى ليل الحناجر» - الذى تحدثنا عنه من قبل - يرد عند البياتى «مصحوبا بجواد الصبح الذى سوف يوقظه» (١٨٣) .

وهنا الجواد الذى تحول - عند المقالع - إلى «مهرة المعجزة» ، يمثل الأمل فى مستقبل صنعاء الجديدة (١٨٤) . إنها أيضا تلك الفرس البيضاء عند عبد الأمير معة ، التى ترد إلى جانب المسلس والرمح والدموع والأندلس الجديدة (١٨٥) . ومع ذلك فحينما يتعب الفارس وفرسه بقرر الاثنان الانعقاد ، لكننا نسمع ركض الفرس فوق صخرة الزمن (١٨٦) ، وعندئذ يدخل البأس إلى قلب الفارس الذى لم يعد عنده وقت للشعر أو الحرب ، إنما هو وقت الموت .

«مت ، انتهى جسدى
أصبح الوقت للموت
لا وقت للشعر
لا وقت للحرب
فتركض مهرة الفجر
مدى الخطى
أبها السيف ثم
أبها الشعر ثم
واسترح باجواد» (١٨٧) .

إن هذا اليأس قد غمر قلب الفارس ، لأن الفرس تحولت إلى أداة فى يد الطعنة ، وتركت سابق عهدها ، وبينما تتقدم نرى فارسها يصل إلى حرة جبالها : «إلى أين يا فرسى الحامدة» (١٨٨) . والفرس الحامدة ، والفرس الصائغة ، تعبيران يتطابقان على مسقط رأس لوركا ، غرناطة ، التى بعد لوركا عارسها الأول ، كما سنرى فيما بعد (١٨٩) .

(ج) غرناطة :
من الطبيعى أن تكون مدينة غرناطة مسقط رأس الشاعر

المدى ، طمة شعراء آخرون يعرفون كيف يستغلونها ، ولكن حول الموضوع نفسه ، مثل أمل دنقل (١٩٣) ، وعبد العزيز المقالح (١٩٤) ، وفايز خضور (١٩٥) ، وفؤاد الحشن (١٩٦) ، وغيرهم .

(ز) الجواد والفارس والثورى :

لقد جمعنا هنا بين هذه المفاهيم الثلاثة لأنها تمثل ترويض غريبة من صبح الخيال العربى عن لوركا تمتطيا حصانه أو فرسه ، تمسكا بزمام الثورة والنضال المسلح :
«كنت على ظهر جوادى الأخضر الخشب
أصارع الأقزام فى مدريد» (١٩٧) .

هكذا يقول البياتى دون أن يشير إلى لوركا إشارة مباشرة . أما حسين جليل فيعبر عن ذلك بالتصريح باسم الشاعر الإسباني :

«لعل جيفارا الذى يدور فى الزمان
يشقى صمت القلم .. إذ يرى على التلال
جواد لوركا الأخضر السابح فى التلال
لسوطه الكلاب» (١٩٨) .

وما من شك فى أن الجواد الأخضر على التلال فى هذه الأبيات هو نفسه المذكور فى الرومانث اللورنكوى الشهير «حكاية تسرى و الكرى» ، من إبدن إزاء استعارة واضحة لأبيات لوركا . ولكن ما بلغت الانتباه حقا فى هذه الحالة نفسها ذلك الانجاء إلى صبح الموضوع بصيغة سياسية ، الأبيات ترد فى قصيدة سياسية تدور حول حنين الشاعر إلى وطنه فلسطين ، وحلمه بالعودة إليه

هذا الفارس الثورى هو نفسه الذى رأيناه عند البياتى مناضلا حتى الموت ، من شارع لشارع ، بينا يلحق به الأشرار ، يزرحون جسده بالحناجر (١٩٩) . إنه الفارس نفسه الذى نراه فى قصيدة أخرى مطعون بالحناجر ، مهاجرا من بلد إلى بلد ، ولكن تصعبه حاصر دالة على لوركا الذى يكشف سره لطائر العنقاء والنور والهواء ، وقطرات الماء ، ويرضى بموته المقدس (٢٠٠) .

إنه المناضل نفسه فى قصيدة لحالد أبو خالد ، يواصل فيها الحظ نفسه عند البياتى فى وصفه ، ولكنه ينقل ذلك إلى النضال فى الجبهة :

«نحن هنا ، ونحت سطوة المناهج
من خندق الخندق
من شارع لشارع
من حارة لحارة
نكتب بالرصاص
نكتب بالحبيتى
أهبة الخلاص» (٢٠١)

الإسباني موضوعا تكتب فيه القصائد ، وتكثر الإشارة إليه في الشعر العربي^(١٨٩) . ولعل ذلك راجع إلى أمرين :

أما الأول فذلك الماصي العربي العريق ، وأما الثاني - وهو ما يهمنا هنا - فاقترانها باسم شاعرها ، ولكن دون فقدان ذلك الحيط الربيع الذي يصل للماصي بالحاصرة والتاريخ باللمحة المعيشة

في قصيدة حديثة نسبيا لحمد الأسعد عن «لوركا» يرد ذكر غرناطة في افتتاحيتها :

«أنت تعرف غرناطة العربية

في الهدوء العميق

وفي السطح منذ قرون»^(١٩٠)

أما المقالغ فيقرن لوركا بغرناطة ، فهو فارسي الأول الذي ذهب محتطاً بحسب الشوق، راحا يرق الثورة^(١٩١) . وفي آخر القصيدة يتوجه الشاعر إلى غرناطة :

«غرناطة

باسمك الأحزان

وأم الشهداء الموعودين»^(١٩٢)

وتظهر غرناطة المناصلة هذه ورمز الصراع من أجل الحياة في قصيدة أخرى لعبد العزيز المقالح «والشمس لا تخر بغرناطة» . لكن لوركا لا يظهر في هذه القصيدة، وإنما يظهر نفسه الشعري ، فرسه الجماعية أو الصائفة . ومن منظور اجتماعي تتحد المدينة بعدا أيديولوجيا ، وتصير مكانا يؤمه الفقراء والكفاة ، وفيه تحدث الثورة ضد الأغنياء ؛ فالشوق إلى القوس الصائفة ، هوس الصخر التي يمكن أن تكون غرناطة نفسها ، يبحث الشاعر عنها إلى أن يجدها في الظلام مينة حلف حائط الليل .

«من يبكي في الظلمة ؟

من يتحسس جنبها خلف جدار الليل ؟

غرناطة لا شمس لها .. مظفأة كل فتاديل الليل

فني يلعب في الأفق المغمى نجم ؟

يتحدى ، يتحول شمسا ، لرا ؟

كل الألوان احترقت في الرحلة

الغرب وما د

فانطلق بامهرتنا ، انطلق ،

يوشك أن يدهمنا ليل الليل الآخر

يسلمنا السجن إلى السجن»^(١٩٣)

ويشارك المقالح في صور غرناطة المينة شاعر آخر هو حميد سعيد ، الذي يقدم لنا قصيدته «للجزر الثلاث» صورا عن غرناطة التي «بحملها القوس على ميل أصمى»^(١٩٤) .

وكثيرا ما يستلهم الشعراء العرب غرناطة العربية بماضيها حيد ، وفقدانها الذي يمثل معادلا لفقدان كثير من المدن

والأراضي العربية . ومن بين الشعراء الشبان الذين طرقتهم الموصوع محمد الشيمي^(١٩٥) ، وآيت وارهام^(١٩٦) . ثم هناك قصيدة لسعدى يوسف بعنوان «عبور الوادي الكبير»^(١٩٧) ، تستلهم الأندلس التاريخ ، ولكنها لا تقف عند هذا الحد ، بل تعكس التاريخ على واقع العرب وحاصرهم وأراضيهم المحتلة . ومع ذلك فإن النفس اللوكرى يظهر في الحوار بين المعاصر وسيدته ؛ فبعد ذلك يتوقف الفارس بجواده إلى جوار نهر الوادي الكبير ، ويساومه التجار ، يريدون أن يشتروا قميصه وسيفه وعيون جواده ، لكنه يطلب منهم أن يتركوه وشأنه كي يقول ما يريد ، وأن يكون ما يريد ، وأن يموت أو يعيش مثل النجم ، لأن غرناطة الحب وحدها عارية تتنهر من عيني وحده^(١٩٨) .

أما غرناطة لوركا فإنها دائما تفنن به تصريحاً أو تلميحاً :

«وصاح في غرناطة

معلم الصبيان

لوركا يموت .. مات .»^(١٩٩)

وفي قصائد أخرى نرى لوركا يمثل هوية غرناطة وكبريتها^(٢٠٠) :

«غرناطة المساء أهزوجة مغمومة مكلومة

على شفاة خالد سقم»^(٢٠١) .

٤ - الحبال والتصير :

سوف نعرض هنا سلسلة من الصور والتعبيرات اللوكرية الأصلية ، التي استخدمها الشعراء العرب بطريقة أو بأخرى . ولكن ليس لنا أن نقطع بأنها جميعا صور مستعارة من لوركا ، للأسباب والحوامل التي أشرنا إليها كثيرا ، وقد يكون بعضها راجعا إلى تشابه الظروف ، أو التجربة المعيشة ، أو مجرد الصدفة والاتفاق ، وغير ذلك . ولكن ما نتناوله هنا بالتحديد يجمع فيه العنصر الإبداعي الذي اقتضته الظروف ، والاستعارة التي فرضتها الظروف المشابهة التي عاشتها إسبانيا لوركا ، والتي يعيشها شعراؤنا العرب المعاصرون .

وها هي شهادة واحد منهم تتفق مع ما قلناه . فحينما سألنا الياني عن بعض الصور الشائعة في شعره، التي يظن أنها للشاعر الإسباني، قال :

«ظهر الحرس الأسود في شعري مع ظهور الحرس الأسود في العالم العربي على مسرح الواقع ، ولما إن ظهوره في شعري لم يكن استعارة من لوركا بالذات . وحتى إذا كنت استعارة ، فهي استعارة ضرورية جاءت في حينها ؛ لأن الظروف التي سادت إسبانيا منذ بداية الثلاثينيات تشبه ظروف العالم العربي ، وإن اختلقت في التفاصيل . واستخدمت هذه الكلمة كان استخداما رمزيا . أما القمر الأسود وغيرها من الألوان وما أشبه

تراث إنساني مشترك ، نجله حتى في الآداب السومرية والبابلية والمصرية القديمة ، أي أن استخدام الألوان مستمد من عناصر البيئة وهي عناصر التصور الباطن للأشياء . وهذا تراث مشترك لكثير من الشعوب ، وبخاصة لشعوب البحر الأبيض المتوسط والخضارات التي تمت وظهرت بالقرب منه . أما استخدام بعض الكلمات ، مثل الحياة ، واللون الحريج ، ومديري ، والبحر ، والكهوف . فهي محاولة لتصوير الجو لوروكي ، أي استيعاء منه ، مثل استيعاء الصورة في ذهن القارئ . أما سحر الموت ، والنهر الذي لا يعود للمسيح ، فمن صلب الآداب السامية أي أن الآداب الأوروبية نفسها أخذت هذه المادة من الآداب الشرقية وآداب الشرق الأوسط (٢٠٦) .

١ - الأثناء المقطوعة .

سبق أن أشرنا إلى هذه الصورة في باب «التضمين داخل نص» الذي يحمل إشارة هامشية تؤكد المصدر الذي نقلت عنه . وقد ذكرنا في هذا الصدد بيتين لحالد أبو خالد (٢٠٧) .

وتتخذ هذه الصورة بعدا آخر عند بدر شاكر السياب (٢٠٨) ، بعد أن هجر الحزب الشيوعي ، فهي تحمل أيديولوجية معينة .

ألاها ليست شجيرة

يقطع يداها

تسمل عيناها

تصلب صلبا فوق ريتونة

نهرها الريح الحنوية (٢٠٩)

رما أشد وقع هذه الكلمات التي تعبر عن الظروف التي عاشها العراقي والسياب . ولعلها تذكرنا بالظروف التي عاشها إسبانيا ولوركا ، وراح هو صحتها .

بكن هذه الظروف لم تتغير كثيرا عند الياني بعد ذلك ، فالصورة عند صفة للمدن التي يعيش فيها الياني ، ويصفها بهذه الطريقة .

«سوف أنادبك من المدائن المسية - المنوعة -

الصفدة الذاكرة - المسية - المقطوعة الأثناء» (٢١٠)

بكن هذه المدن تتحدد أكثر في قصيدة أخرى للياني ، هي «البرال» ، تضم عناصر كثيرة مثل الشاعر الأندلسي ، وحدائق قصر الحمراء وعائشة ، بل إنها تتصل بجارتها لوركا ونهر الوادي الكبير . ويرد أول ذكر لهذه الصورة في صيغة الجمع «المدن» .

«بطير حاملا قيثارة فوق جبال النوم

فوق المدن المفتوحة ، المقطوعة الأثناء ، حيث

القمر الولي في عيون قارعي طبول الملك الأخير

في «قرطبة» يغيب في البحر ،

أراك قد دخلت ملجأ الأيتام

تحميل عصفورا ووردتين من حدائق «الحمراء»

...

حيث الشاعر الأندلسي في صجون العالم الحنيد

في زفانة الخليفة الأخير في «قرطبة» يموت . (٢١١)

وفي الجزء الأخير من القصيدة يحدد الشاعر لنا هذه المدينة المقطوعة الأثناء . إنها قرطبة .

«قال رأيت الملك الأخير في «قرطبة» كان

بسيف الخشب المكسور فوق عرشه متكئا

مكتبا ، بهتر مثل ريشة في الريح ،

كان حوله السياف والشاعر والمعلم الخصى

في بلورة محدكا ، يقول : مولاي

أرى سحابة حمراء فوق هذه المدينة المفتوحة

المقطوعة الأثناء» (٢١٢)

إن ظهور هذه الصورة بين عناصر لوركية كثيرة ، ومنها ذكر لوركا نفسه ، يزيد من إمكان حدوث مثل هذا التأثير .

٢ - الجناح المكسور والخطاب الذي يقطع الشجرة :

تضم الأيات التي سنذكرها للياني تعبيرات واستخدامات لوركية كثيرة ، مثل الريح التي تكسر أجناح ونهر الموت ، والدم المراق . لكن الصورة التي نقف عندها هي صورة «الخطاب الذي يقطع الشجرة» ، كما يرد في إحدى قصائد لوركا .

لنر الآن ما يقوله الياني في قصيدته التي تحمل عنوان «الموت في غرناطة» (٢١٣) . وهو عنوان له مغراء في هذا المقام ، بل إن القصيدة تكاد تخصص للوركا ، فبعد أن تحدث الشاعر عن موت لوركا ذكر هذه الأيات :

«آه جناحي كسرته الريح

من قاع نهر الموت ، يا ملكي ، أصبح

جفت جنودي ، قطع الخطاب

رأسي ، وما استجاب

لهذه الصلاة» (٢١٤)

ألا يرى في الجزء الخاص بالخطاب صدى «الأغنية شجرة البرتقال الجافة» ؟

«يا خطاب

اقطع ظلي

إني أتعب

حروري من رؤية نفسي دون الأثر» (٢١٥)

أما فكرة الخطابين الذين يظهرون في اللوحة الأولى من الفصل الثالث في «عرس الدم» فمجدد في قصيدة «ستائر

أندلسية وعابة فقيرة « محمد الماعوط^(١١٦) » مما يوحى لنا بحسب الحب في العبة الذي نراه في « عرس الدم » .

٣ - أناس بلا وجوه :

كان من الممكن أن تعد هذه الصورة من محض المصادفات لولا ذلك المحتوى اللوركوي الذي أحاط بها . في قصيدته « محنة أبي العلاء^(١١٧) » يقدم البياني جوا إسبانيا لوركويًا يسمح فيه غناء الحناجب ودقات الأجراس على طريقة هينجواي في إسبانيا ، « والقيثارة الحمراء ممزقة الأوتار » ثم الناس بلا وجوه ، بلا مدينة ، بلا قناع . وحين تنتهي هذه العناصر بصرخ الشاعر باسم لوركا :

« لوركا ونور العالم الأبيض في الأكفان^(١١٨) »

وترد صورة الناس بلا وجوه في قصيدة أخرى ، لكنها ترجع إلى عام ١٩٥٢^(١١٩) ، مما يحيطنا بخارجها من دائرة هذه الدراسة ، ولكن هذه الصورة دلالتها الخاصة ، فهي تعني أن لبياني صورة الخاصة التي راح يطورها في قصائده .

٤ - حبيب القيثارة :

أصدقاء قصيدة « القيثارة » للوركا مجدها في شعر نزار قباني ، وتمثل في صوت يظهر لحبيب القيثارة الذي ذكر في قصيدة لوركا - بقول نزار في « سوناتا » :

« على صدر قيثارة باكبة

نحوت ،

وتولد إسبانية^(١٢٠) »

ويكتب سميح القاسم « أغنية أندلسية^(١٢١) » بحيث نرى زريب وعوده ، بينما عازف القيثارة يذكره محمود درويش . في قصيدته « لوركا^(١٢٢) » - وهو يندق على الباب . وعازف القيثارة العائد يكي وينادي على العائنين : « غرناطة ، غرناطة » .

وهذه ظاهرة جديدة بالتأمل ، فسميح القاسم في هذه الحالة يشير فقط إلى الاقتباس الذي ورد في قصيدة زميله في الكفاح ، محمود درويش ، حول فكرة عازف القيثارة ، مما يبين لنا طريقة أخرى من طرق التأثر غير المباشر . وهي استلهام الأفكار التي وردت عند درويش حول لوركا . لكن سميح القاسم يضيف إلى ذلك عنصرا تاريخيا يمزج الماضي (زريب والعود) بالحاضر (عازف القيثارة) .

ويتطور هذا الموضوع ويتخذ أبعادا أخرى في قصيدة لعبد الرحمن الأبودي^(١٢٣) ، يتحدث فيها عن عازف قيثارة عجوز مات يوم العيد في قرية فقيرة ، يشرب فيها الناس الأمسي مع السيد .

نقد أحب القيثارة وأمضى حياته كلها في الحارات والحانات يعني للأطفال والمقراء والسكران وعيال المناجم . كانت تعيش معه فقط التي كانت تعني أغانيه . أحبه الجميع لأنه كان يعني

للشعر المستدير مثل الخبز . وكان يعكس أراح الشعب وأتراحه . وذات يوم غنى أغنية عن حقوق المقراء ، ومات شهيد إسبانيا السجينة ، ووجدوه إلى جانب الحائط وقطعه إلى جانب القيثارة .

ومن الملاحظ أن هذه القصيدة الطويلة التي كتبت في عام ١٩٦٤ ، وهو العام الذي ازدهرت فيه ترجمات مؤلفات لوركا في العالم العربي ، مستوحاة من قصيدة « القيثارة » للوركا ، وبخاصة الرعية في إسكات القيثارة عندما يطلب « الشاويش » ذلك ، ويصدها تصمت القيثارة إلى الأبد بموت العازف ، مما يعني أن الموت وحده هو القادر على إسكاتها .

٥ - قرطبة البعيدة الوحيدة :

لقد كانت مدينة قرطبة الأندلسية موضع اهتمام الشعراء العرب ، ولكننا لا نتحدث عنها بوصفها عاصمة الخلافة ، ولكننا نتحدث عن قرطبة لوركا ، وإن كان الحديان لا يتفصلان .

وقد ذكرنا من قبل أن لوركا نفسه استلهم فارسا أندلسيا هو عمر بن حفصون . وأيا كان الأمر فما هي قرطبة البعيدة الوحيدة ، حيث يربص الموت بالشاعر ويظهر إليه من فوق أبراج المدينة . وبعد أن يزول الخوف يعود الشاعر إلى كعبة الحنين للعرب ، حاملا مأساته وقدره ، ليحكى إلى قرطبة مأساته هو ، فسميح القاسم شاعر المقاومة الفلسطينية يعود إلى سطنة حزن إلياسمين في الزمن ، ويستريح بين ذراعيها ، ويحكى لها ضياعه في دمشق وبغداد^(١٢٤) .

رمز لمجد العرب ؟ نعم ، ولكنها صدى لوركوي للذين الفارس المبعد عن وطنه إلى الأبد عمر بن حفصون ، وهو فارس لا يستطيع الوصول إلى هدفه .

وهناك قصيدة أخرى أكثر فصاحتا عن هذا الفارس ، يخص بها فايز خصور « آخر الواعدين^(١٢٥) » . والقصيدة تشير إشارة صريحة إلى لوركا ، هذا العابر البطيء بين أحراش قرطبة . ويعتقد الشاعر حوارا مع هذا العابر البطيء « للمدينة ذات الجرح المضي والتاريخ » .

٦ - اللون الأخضر :

وما يلفت النظر هو شيوع اللون الأخضر بصورة مفرطة في شعر محمود درويش . إنه الأخضر الليموني الذي تجتمع معه الحناجر والدماء^(١٢٦) في بعض الأحيان ، والدم والسكين في أحيان أخرى^(١٢٧) . وتظهر أيضا خضرة الأرض مع زرقة البحر والطيور والقمر والطفولة^(١٢٨) . لكن هذا اللون يتحد شكلا ملحا في قصيدتين أحريين لدرويش : إحداهما « شيد إن الأخضر^(١٢٩) » في الرومانس اللوركوي الشهير « حكاية تسرى في الكرى » ، وبالطريقة نفسها التي تتكرر بها « الخامسة مساء » في « بكائية أعنايو ماشيث ميجياس » . ولكن اللون الأخضر

وهناك بذلك شبيه بهذا يقوم به درويش مع ماريا به أصداء
لوركوية لكن في شكل هدايا :

« قالت مر يا : سأهديك غرفة نومى

فقلت سأهديك زترانى يا مر يا

.. لماذا أحبك ؟

× من أجل طفل يؤجل هجرتنا يا مر يا

.. سأهديك خاتم عرمى

× سأهديك قيدي وأمسى . » (٣٣)

٧ - الحرس الأسود :

سبق أن عرضنا رأى البياتي حول « الحرس الأسود » الذى
يشجع استخدامه في شعره . أما الآن سنحاول الوقوف على هذه
الصور : في قصيدة مبكرة ترجع إلى عام ١٩٥٩ : « عشرون
قصيدة من برلين » يظهر الحرس الأسود محاطا بعناصر
لوركوية ، كالدم والقمر الذى يظهر مصلوبا ، وبعد ذلك تأتى
بقية العناصر المكونة للصورة الكلية : المصاييح والأرهار ،
وعربات النوم في القطار ، والنار التى تأتى على العالم والأرض
الحراب التى تمتلئ بالصليان والصبار :

« دم ... على الأشجار

على جباه الحرس الأسود ، والأحجار

على عيون القمر المصلوب في الخدار » (٣٤)

ولا شك أن البعض قد يكون محقا إذا ظن لأول وهلة أنه
بجرد صدفة وتوافق لا إراديين . لكننا إذا تأملنا قليلا تحفظنا أنها
العناصر نفسها ، التى تظهر في القصيدة ، التى تكررت ذكرها
« إلى إيرنست هينجواي » بصحبها لوركا صامت أى لبيت ،
والدم في آنية الورد ، ويظهر ليل غرناطة تحت وطأة خودات
الحرس الأسود والخديد ، فيما ييكى الأطفال في اليهود :

« لوركا صامت

والدم في آنية الورد

وليل غرناطة تحت قبعات الحرس الأسود والخديد

يموت ، والأطفال في اليهود

يكون

لوركا صامت وأنت في مدريد

سلاحك الألم » (٣٥)

هذه الأبيات تتناول موت الشاعر الغرناطى ، لكنها تستعير
منه أبياته في وصف الحرس الأسود في الرومانث الشهير « حكاية
الحرس الملكى الإسباني » .

« عيونهم سوداء

حلماتهم سوداء

هم جماجم من الرصاص

لذلك لا يكون » (٣٦)

رمز الحياة والأمل ، على عكس تلك الساعة الحزينة ، يذكر
عشرين مرة في قصيدة درويش . وليس حافيا أن هذا الرمز
يمكن أن يكون محملا بصور أسطورية مختلفة ، كذلك الطير
الأحمر « الروح » الذى يهجر جسد الميت . ولكن الشاعر
يصنع منه رمزا لتحديد الحياة ، والخلاص النهائى بالثورة .

وفي قصيدة أخرى تحمل عنوان « الرجل ذو الظل
الأحمر » (٣٧) نلاحظ الوظيفة الإيقاعية للون الأخضر ، حيث
يتكرر في القصيدة ، ويذكرنا أيضا بقصيدة لوركا ، على الرغم
من التعرق الصمغ بين الموصوعين .

ويبين اللون الأخضر أيضا على قصيدة « خوف » محمد
عيسى مطر (٣٨) ، وفيها نرى قرا أخضر ذا جدائل خضراء ؛
ويظهر اللون الأخضر والتميون الخضراء ... الخ .

وردا واصليا تتبع هذه الموجة الخضراء وجدنا شعراء آخرين
مفتوبين بهذا اللون ، فمدوح عدوان يختار لأحد دواوينه عنوان
« الطل لأخضر » ، وهو العنوان نفسه الذى يطلقه على جزء من
ديوان شعري آخر له (٣٩) . وفي هذا الديوان تظهر عناوين
أخرى تبين لنا اهتمامه البالغ باللون الأخضر .

أما سعدى يوسف ، ذلك الشاعر الذى يستلهم لوركا شعوريا
ولا شعوريا في جانب كبير من شعره ، فله « حوار » مع
الأخضر بن يوسف (٤٠) ومن الواضح أنه يتحدث عن
شخصية بعينها ، ولكن ذكر قرطبة والقصح . الأخضر والورد
الخضراء يجعلنا نظن أن هذا الأخضر لوركوى تشهيرا إلى
لقصيدة عن طريق اللاشعور .

لكن الإشارة الأكثر ميلا إلى اللون الأخضر ورومانث لوركا
هي تلك التى تناولناها من قبل في حديثنا عن « جواد لوركا
الأخضر في الحب » (٤١)

وهم ناديا ظاهرا شعبان ، في انطباعاتها القصصية ، اهتماما
كثيرا باللون الأخضر اللوركوى ، في « موت الحلم البكر »
تستلهم الجو الغرناطى وحقبة التاريخ : اليازين أو الياسين ،
والأسوار والقصر ، ولكنها تغير لوركا واللون الأخضر اهتماما
خاصا :

« دفن الرجل انتة وهى حبة .. كان لحم الهيئة المربعة
أخضر . لم يضر لوركا إذا تطلع إليها ، أو أشاح بوجهه عنها ..
كان لحمها أخضر » (٤٢)

ولاشك أن الكاتبة استلهمت اللون الأخضر الذى يتحدث
عنه رومانث « لوركا لكى تكسب قصتها - التى تدور أحداثها
على مسرح مدينة غرناطة - مذاقا خاصا .

وقبل أن نترك هذا « الرومانث » نشير إلى البديل الذى يقوم
به لوركا مع صديقه في أبيات اقتبسها حميد سعيد وعالجتها في
سير هذا الموضع (٤٣)

ولا شك في أن الحرس الأسود الذي يثقل كاهل ليل
عريضة إلى جانب كونه جزءا من النظام البوليسي وهو الحرس
الأسود يحمل تلميحا إلى أن مسئولية موت الشاعر تقع على عاتق
الحرس المدني

وهذا شاعر آخر هو قواد الحش، يبنى وجهة نظر الياني،
ويؤكد يكون شعره نقلا عنه :

«م يثقل الحرس الأسود

والغم يمدد

في الليل القاتل الغادر

وتوسد

جنان الشاعر

لا محاصرة «سيرا بفادا»

تترف من طعنة محجركم

لا «لوركا»

مظرب الصدر

في يوم يبكى .

لا بجمه

توهج في هذي الظلمة» (٢٢٧)

أما محمد الأسعد فيصرح بأن الحرس الأسود هو الذي
عنتل لوركا وقتله :

«حين أوقفه الحرس الوطني إلى مجلد زنتونة

أوقفوا معه

حلم العجر الزائعين

حزن غرناطة العربية» (٢٢٨)

ويشير محمد الصباغ في مراثيه للوركا التي تحمل عنوان
«مصرع لوركا» إلى دور الحرس المدني في الجريمة . و«الحرس
المدني» يخلط باللام الجمع ، يدبر كاسيات التزييف خيرا ،
ويقرعها أحاجب انتصار على ثلة غرناطة «الحرية» (٢٢٩) .

لكن ، ليس هذا هو كل الحرس الذي يذكره لوركا ،
فهناك حرس آخر ، رجاله طيبون ، يذكروهم حميد سعيد في
شعره :

«أيها البحر

أطلق فوانيسك

الحرس الطيبون ينامون» (٢٣٠)

ويمكن أن يكون هذان البيتان تأثيرا عكسيا للبيتين التاليين
الذين يصعب فيها الشاعر مدينة العجر :

«أطلق أضواءك الخضراء

فالحرس المدني قادم» (٢٣١)

وثمة مدينة أخرى تشبه مدينة العجر التي وصفها بورن في

الرومان ، وهي مدينة المتدياد كما يراها السياب .
«مدينة الخيال والدماء والخمور ، مدينة الرصاص
والصخور !

أمس أزيح من مداها فارس النحاس .

أمس أزيح فارس الحجر ،

فرائ في سباتها النحاس

ورنق الصجر ،

وجال في الدروب فارس من الشر

يقتل النساء

ويصيح المهود بالدماء

ويلعن القضاء والقدر !» (٢٣٢)

أليس هذا انعكاسا للأعمال الوحشية التي كان الحرس المدني
يرتكبها ضد العجر كما يصفها لوركا ؟

٨ - حول دقائق الساعة الخامسة :

لقد شاعت «بكائية إغناثيو سانشيث ميجاس» في العالم
العرف ، وذاع من مصارعة الثيران بالقدر نفسه . وتثقل براعة
الشاعر العراقي الكبير عبد الوهاب البياتي في طرح عناصر ثلاثة :
لوركا ، والثوري ، ومصارع الثيران من قصيدة «حبط
النور» (٢٣٣) يمزج هذه العناصر وتبدو إشارة إلى مربيح من
«لوركا» - إغناثيو - إذ تعبر القصيدة عن موت أحدهما بمصرع
الآخر :

«رأيت مصارع الثيران في مدريد

رأيت مصارع الثيران

مضرجا بدمه ، يصرعه قربان»

بعد ذلك يظهر البطل «مقتولا بالرصاص ، يولد أو يموت
عاريا» . يموت هذا الماثل في مدريد وحده مصبرعا بدمه ،
بطعنة من قرن الثور ، أو ينقذ به حكم الإعدام .

هل يكون في هذا الترحيد بين العناصر الثلاثة صدى من
تلك «الكائية» ؟

أما الذي له صدى حقا فهو تلك الدقائق الرهيبة المرفوعة،
«دقائق الخامسة مساء» ، في قصيدة تكاد تتحدى المثال
اللوركوي تماما، يستهل أمل دنقل (٢٣٤) مقاطعه ويحتمها بالبيت
«دقت الساعة المتعبة» في جزء من القصيدة ، ثم يعبرها في جزء
آخر بقوله : «دقت الساعة القاسية» ، ولكنه في النهاية
يستخدم البيت الذي استعاره من لوركا «دقت الساعة
الخامسة» أو «دقت الخامسة» . وعن طريق هذه الاستعارة
يصوغ الشاعر قصيدة تحكي ثورة الشعب التي قصي عنها
بالرصاص في الساعة الخامسة

ولا نرجع علية هذه الساعة الخامسة مساء إلى موت إغناثيو

وحسب ، وإنما لأن إلقاء القبض على لوركا تم في الساعة نفسها
أيضا ، وهذا ما يتضح في قصيدة أمل دتقل ، حيث أتى القبض
عن الطل ولقي مصرعه في هذه الساعة :

دقت الساعة المتعبة

رفعت أمه الطيبة

وجهها

دلعت كعوب البادق في المركبة !

دقت الساعة المتعبة (٢٤٥) .

وفي الجزء الأخير من القصيدة ، حيا « دقت الساعة
الخامسة » ، ظهر الجنود لمجاعة المظاهرة التي كانت تهدف بحياة
مصر وتغني فيها الأناشيد الحماسية في وجه الحرس الذي كان
يقرب منهم . كان المتظاهرون يتشابكون الأيدي ، يصيحون
حائطا بشريا في مواجهة الرصاص . لكن القذائف استمرت
وهتفت الخناجر : « نحن فداؤك يا مصر » . خرست الخناجر
وسقط اسم مصر في الأرض ، ولم يبق سوى الجسد المسحوق
والهتافات في الساحة المظلمة ، وهنا :

دقت الخامسة

دقت الخامسة

دقت الخامسة (٢٤٦) .

هذه والخامسة مساء ، المفزعة ، تجمد لنا ساعة موت
ونحس . ودرويش يعكس لنا هذا في ساعة مشابهة في الخامسة
أيضا ، ولكنها الخامسة فجرا . ففي هذه الساعة يستيقظ الناس
لطلب الخبز لأطفالهم ، لكنهم يلاقون الموت في بيروت مثل بطل
القصيدة إبراهيم مرزوق .

وإبراهيم هذا رسام يستيقظ للعمل ، لكنه ذات صباح
يخفى أو يموت في هذه الساعة بين الحرائق والكوارث التي
تنبشها العاصمة اللبنانية . ويصر الشاعر على تكرار الخامسة
أو « ندم الخامسة » ساعة موت ، ذلك أن كل الساعات
توقفت عند هذه الساعة ، ويموت إبراهيم يموت الزمن وتتفل
عقارب الساعة :

« دمه في محبرة

محبرة في دمه

الآن

تمام السادسة ! » (٢٤٧)

وفي قصيدة أخرى لدرويش تناولناها من قبل ، في فقرة
« عرس الدم » ، يتحدث عن أعراس فلسطين الدامية ، وبعد
ذلك حينما يرى دم الموتى يصر على عدم رؤيته له مذكرا بيت
لوركا الشهير « لا أريد أن أراه » . يقول درويش :

دمهم أمامي

يسكن اليوم المخاور

صار جسعي وردة في موتهم

.....

دمهم أمامي

يسكن المدن التي اقتربت

.....

دمهم أمامي لا أراه

كأنه وطني

أمامي ... لا أراه

كأنه طرقات باطا -

لا أراه

كأنه قمر يد حبلنا -

لا أراه (٢٤٨)

.....

دمهم أمامي

لا أراه

كأن كل شوارع الوطن اختفت في الدم (٢٤٩)

وهناك إشارة أخرى إلى موت إغناثيو تفسره بوصفه عملا
سياسيا ، فبعد الله راجع يعبده ثوريا وأن موته يعد صورة من
صور القمع .

« تعالى الحرح يا أحباب فلتحمل عصا الغضب ..
ولو مكث الأوبة ، لم تلك سنابل الجلاله « إغناثيو »
لتسكت عن حديث القهر ألسنة الرجال المتعبين
هم اوتحلوا .. فليس سوى حديث العشي
في شرفات غرناطة » (٢٥٠)

وهذه الإشارة غريبة ، لكن القصيدة التي وردت فيها أشد
غربة كما سرى .

٩ - الخيل تهر فارة القماريت :

نحت هنا العنوان الغريب يكتب عبد الله راجع (٢٥١)
قصيدة أشد غربة وأكثر اجتماعا من منطق العقل أو الفن في
استخدام العناصر المكونة للقصيدة . فنحن لا نعرف - في المقام
الأول - ما الذي يعنيه هذا العنوان ؟ ولا نعرف - ثانيا -
ما تصوره للقماريت ؟ وما معنى هذا الخليط من العناصر
اللوركونية والغرناطية ؟

على أية حال ، يمكننا أن نستنتج من هذه العوضى والعاصر
التي لا رابط بينها أن الشاعر بتخيل فارة القماريت رمزا للعدو
الذي ينشئ الصراع ضده والانتصار عليه . وهذا العدو هو
الذي قتل إغناثيو . إن الشاعر ينبغي أن يعود إلى صرقت
غرناطة .

وربما أراد الشاعر الإشارة إلى موضوع الصحراء مصورا

عودته إليها كعودته إلى القماريت برغم إرادة من قتلوا إغاثيو .
وهناك قرائن آخر لهم هذه القصيدة ، نعتقد أنه الأقرب إلى
الصواب ، فرمما تذكر الشاعر عند كتابة قصيدته في الحين إلى
غرناطة بصورة غامضة ، ودونما دقة ، عناصر تتصل بها مثل
لعرس وإغاثيو والحرس الليلي والفجر ، فأراد أن يرين بها
قصيدته ويصنفها صفاً ، دون أن يعرف مفراها الحقيقي بلغة ،
لأن بومها رموزاً أسطورية وعناصر ثقافية لإثراء القصيدة .
ولدى فراغه من القصيدة وقع في يده شيء عن القماريت بهذا له
مرحياً أن يضع للقصيدة عنوان «الحيل تعبر دارة القماريت» .

خامساً : البناء الفني :

يبدو أن الشعراء العرب إلى جانب اطلاعهم على عناصر
وصور وأفكار وتعبيرات خاصة بلوزكا حاولوا أن يستغلوا
التقنيات والأبنية اللوزكوية ، وإذا كانوا لم يطبقوا ذلك في
إنتاجهم الأدبي فإنهم قد حاولوا ذلك على الأقل في ناحية التنظير
لفقدى . بها هو يحيى الدين محمد يعقد مقارنة بين الصورة
الميكانيكية - كما يراها - عند الشعراء العرب والأخرى الأكثر
حيوية انكاسية في البنية نفسها ، كهذا المثال اللوزكوي الذي
يسهل قصيدة «أغنية ليلية للملاحين الأندلسيين» :

«من قادم إلى جبل طارق

ما أطول الطريق !

البحر يعرف خطوى

بالتهدات

أواه يا فتاة ، يا فتاة !

كم سفينة في ميناء مالقة !» (٢٥١)

ويعنى يحيى الدين محمد على هذه الأبيات بقوله :

«الصورة هنا في البناء نفسه ، لا هي خارجة عليه ولا هي
مساعدة للفكر أو الوجدان ، إنها المكورة والوجدان
جميعاً» (٢٥٢) .

أما الشاعر الناقد صلاح عبد الصبور فيتحدث عن أكمل
صيمة للقصيدة في رأيه ، وتكن في وجود ذروة شعرية تصل
إلى جميع أبيات القصيدة

«والذروة النهائية قد لا تكون مفارقة أو حكمة ، بل قد
تكون صورة جديدة تصاف إلى الصور الأولى ، ولكنها أكثر منها
مصفاً وحالاً ، فكان لقارئ يملأ مع القصيدة فقه فقه حتى
يصل إلى أعلى القمم ، مثل قصيدة لوزكا «الحيتارة» (٢٥٣) . ثم
يشع ذلك ذكر القصيدة

أما إعجاب التطبيق فترى فيه أن التجديد النبوي في الشعر
العربي قد دار حول الناحية الشكلية مستلها بعض الآمية التي
شاعت عند لوزكا وغيره من الشعراء الأوروبيين فالشاعر
صلاح عبد الصبور نفسه يستخدم تعدد الأصوات

والكورس (٢٥٤) وهو ما يفعله السياب نفسه ، ولكنه يضيف إلى
ذلك استخدام المواويل الشعبية في أغاني الكورس (٢٥٥)

وهناك شعراء آخرون يستلهمون الأغاني الشعبية في بنية
القصيدة نفسها ، مثل أحمد عبد المعطي حجازي (٢٥٦) ،
وعمود درويش (٢٥٧) ، وتوفيق زياد (٢٥٨) ، وأمل دنقل (٢٥٩) .
ويستخدم أمل بنية الأعية نفسها عند كتابة قصيدته
بالفصحى (٢٦٠) . وهذا هو ما يفعله أيضاً محمد عفيفي مطر في
قصائد عدة له . (٢٦١)

ويؤكد اليباتي نفسه أنه استخدم مضمون أغنية من أغاني
القلاصكو سمعها في مدينة الفجر بجوار قصر الحمراء (٢٦٢) .

لكن علينا أن نلفت الانتباه هنا إلى أن هذه التقنيات يمكن
أن تكون قد وصلت إلى الشعراء العرب عن طرق أوروبية
أخرى .

سادساً : المسرح ، بين لوزكا وصلاح عبد الصبور :

١ - انتظار «الأميرة» وبنات «برناردا» :

في مسرحية «الأميرة تنتظر» لصلاح عبد الصبور نشعر
برمأة الزمن من خلال حوار بدور بين وصيغتين من وصيغات
الأميرة . إن طول الانتظار والظروف الصعبة به نجعلنا نعتقد
بوجود مشابهاً بين هذا المشهد وبعض المظاهر بعينها في «بيت
برناردا ألبا» ، فنقرأ أولاً هذا المشهد :

«الوصيفة الأولى :

خمسة عشر حرباً على حملتنا في العربة

من بين حقائب ماضينا .

الوصيفة الثانية :

خمسة عشر حرباً على فاروقنا قصر الورد

ونزلنا في هذا الوادي الجلب

إلا من أشجار السرو الممتد

كصاوير الرعب .

الوصيفة الأولى :

هل حملتنا قسراً ؟

كما نعلم بالحلب كما يعلم كهف بالنور

ولذلك أحبنا أن نصحبها .

الوصيفة الثانية :

خدعتنا الأحلام

الوصيفة الأولى :

هي أيضاً قد خدعت

ما الوقت الآن ؟ (٢٦٣)

وعلى الرغم من التباين الكبير في تناول الموضوع من هذا
المشهد يضم عناصر شبيهة بتلك التي عرضت في «بيت برناردا
ألبا» . وأول عنصر هو ذلك الانتظار الطويل الذي تعيشه

حديثها . ولكنها يفيقان من هذا الحلم بمجيء موسيقى الليل
المسحورة ، فيصطلمان بالحقيقة المرة الأنيقة ، وهي أنه ليس
لديها طفل ، وتصيح الملكة على طريقة «يرما» :

«الطفل !

إنك تدري أنا لاملك طفلا

.....

ليس لنا طفل !

ليس لنا طفل !

(تبكي) «(٢٦٧)

ويبدو لنا تصرف الملك في هذا الموقف شيئا بموقف
«خوان» زوج يرما الذي لا يشعله أن يكون له أطفال ، لكنه
سعيد مع زوجته على هذه الحال . كذلك يرد الملك على منكة
قائلا :

«ليس لنا طفل ! لكن ماذا نصنع بالطفل

حرمنا إياه الأقدار ، فعشنا طيرين طليقين
سعيدين» (٢٦٨)

لكن الأمر يختلف شيئا ما حين تطلب الملكة من الملك أن
يدعها تختار لها عشيقا يستطيع أن يهبها الطفل ، على عكس يرما
التي لم تفكر قط في خيانة زوجها . ومع ذلك فإن الحبطين
يلتقيان في موت الملك وخوان ، حيث يرى «يرما» - وقد ملأها
الأسى ودعنها خريرة الأمومة - تقتل زوجها . إن فكرة إيجاب
الطفل التي هيئت على حياة يرما هي التي قضت على خوان
بالموت . وبالطريقة نفسها نرى العكسة نفسها ولكن بصورة
أكثر تجريدا ، ونمى بذلك أن رغبة الملكة في أن ينصبها رجل
آخر هي التي تقتل الملك :

«الملكة :

هل تأمرني بالطفل ؟

الملك :

أنا في الأمر

(الملك يجلس عليه صباها الانهالك البالغ

ينظر أمامه ، ثم يقول محذرا في الفراغ)

هل جئت الآن ؟

كم كنت أريدك !

الملكة

من ؟ الطفل ؟

الملك

لا .. الموت» (٢٦٩)

لكن موت الملك يعني خلاص الملكة وإمكان إيجاب
الطفل ، على عكس «يرما» التي تعلن في نهاية المسرحية أنها

الوصيفات ، الذي يذكرنا بانتظار بنات برناردا . والمصير
الثاني يتمثل في تلك الرغبة العارمة في الوصول إلى الحب ، التي
عبرها «بنابان» . وفي المقام الثالث يأتي التشابه في المكان الذي
حيست فيه الوصيفات وبنات برناردا . فأما الأوليات ففي هذا
الوادي الجلب ، الذي تسكنه أشجار السرو التي تبدو كأنها
أشباح ، وهي في هذا رمز ذلك الموت الروحي والعاطفي الذي
تعاى منه الوصيفات . وأما بنات برناردا فمحجوبات في بيت
الأم . تحت أشجار سرو من نوع آخر يظلها موت الأب وجو
الحداد الذي يجب أن يستمر ثمان سنوات . وبمكتنا - إلى
حسب ديث - أن نجد في شخصية الأميرة معادلا لبرناردا ،
وبخاصة في موقف الأولى من وصيفاتها وموقف برناردا من
بناتها

إن تنظار الأميرة ووصيفاتها ، وثقنها في أن السمندل أميرها
انتظر لأبد أن يجيء ، تشبه ثقة أدبلا في أن يبي الرومانو لأبد
أن يأتي من أجنها هوأها سوف تكون زوجته . لكننا نلاحظ أن
تنظار بنات برناردا انتظار مشر ، يتميز بالإيجابية أكثر من
انتظار الوصيفات . فبينما يشغل البنات وقتن بالحياكة والتطريز
وعداد «الشوار» فإن الوصيفات يقمن بتمثيل مشاهد تؤكد
عودة الرجل منتظر . ويؤكد هذا الرأي أن الوصيعة أن لك
تصف هاتين الوصيفتين بالكسل والثرثرة وترك العمل

«امراتان كسولان

تدعان في العمل الشاق ، وتنتقلان إلى الثثرة

كما تنطلق للمهرة للبلبل» (٢٧٠)

وبعد انتظار طويل يصل السمندل «الأمير المنتظر» إلى
لأميرة . ولم تكن الأميرة تصدق حينها في البداية ، وحينها تقرر
«عودة» إليه يقتله القرنديل الذي يمثل قوة القدر الذي يضع
العقبات في سبيل تحقيق السعادة . ويبدو لنا هذا القرنديل كما لو
كان يد برناردا المتفندة لحكم القدر ، التي ادعت قتل يبي
لرومانو الذي انتظرته بنات برناردا زمنا طويلا ، مثلما انتظرت
لأميرة ووصيفاتها السمندل . وبعد ذلك يأتي انتحار أدبلا
فتؤكد برناردا أن ابنها مانت عذراء :

«احملوها إلى حجرتها وألبسوها ملابس الفتيات . لا يقولن
أحد شيئا ، لقد مانت عذراء» (٢٧١). وتبدو الحنارة كما لو كانت
ردا وعرضا . ولعلنا نجد تطورا لهذا كله في عودة الأميرة محبطة
إلى قصرها وحدها وحشها لكي تكون امرأة وأميرة ، ولكن
دون رجل (٢٧٢) ، إنه نوع آخر من الانتحار .

٢ - «بعد أن يموت الملك» و «يرما» :

وقصبة العقم ومحاولة التغلب عليه قصة أساسية في
مسرحيتي «يرما» للورك و «بعد أن يموت الملك» لصالح
عبد الصبور . فنحن نرى الملكة وقد ألحت عليها فكرة الإنجاب
ميجاري الملك مشاعرها، ويحترعان طفلا وهما يدور حوله كل

طسطين العربية، وأعراس الدم التي يشهدها الناس في كل لحظة. وبعد ذلك رأينا عنصر «المجر» الذي ظهر في إطار عناصر أخرى لوروكية حقا. ومن ثم رجحنا أن يكون استعارة من الشاعر الإسباني. ونجسدت لنا هذه الفكرة في ديون «أغان عجيبة» لحميد سعيد، حيث تكثر الإشارات والعناصر الخاصة بلوركا.

ورأينا كذلك القمر، وهو رمز مهم في مؤلفات الشاعر الغرناطي، إلى جانب السكين والحواد أو الفرس، ويظهر العنصران الأخيران في شكلها الثوري الجديد.

كذلك كان ذكر غرناطة عنصرا يحمل إلينا دائما ذكرى شاعرها.

٤ - أما الجزء الرابع فاحتص بالحيث والنصور العبية والتعبيرات الجزئية التي تشبه نظيرتها عند الشاعر الإسباني، ولكنها لا تقتصر - ضرورة - تلك الاستعارة التي تحدثنا عنها من قبل. ومن هذه الصور: «الأنداء المقطوعة»، «والحبح المكسور»، «والخطاب الذي يقطع الشجرة»، «والدس بلا وجوه»، «وعجب الفبارة»، «وفرطية البعيدة الوحيدة»، «واللون الأحمر»، «والفرس الأسود»، «وهول دقائق الساعة الخامسة»، وأخيرا قصيدة تدور حول «القاريت».

٥ - ثم أضربا بعد ذلك إلى بعض وجوه انشبه في البناء لغوي وكيف أن الشعراء العرب استلهموا بعض الأشكال التي اهتم بها لوركا، وأصبحت في الحسبان التأثيرات التي وصلت إلى أدب العربي من الآداب العربية الأخرى.

٦ - وفي نهاية هذا البحث خصصنا جانيا من المقدمات لمسرحي لوركا والشاعر المصري صلاح عبد الصبور، فتناول الشبه بين انتظار الأميرة وانتظار بنات برناردا، ثم «بعد أن يموت الملك» و «يرما».

وفي كلاً المسرحيين أبرزنا وجوه الشبه الكلية والجزئية والتأثيرات العكسية، أي الأمور التي خالفت في سيرها نظيرتها عند لوركا. ولعل بعض هذه المواقف يمكن أن يكون من قبيل الاتعاق والمصادفة السحنة، أو مجرد بقايا ذكريات كانت في ذاكرة الشاعر، في اللحظة التي كتب فيها مسرحياته

قتلت أبها، فالملكة تأمل في المستقبل، تقول لنفسها بعد أن تأكدت من موت الملك المقيم

«سأنال الطفل

سأنال الطفل

سأنال الطفل...» (٢٧٥)

وهذا الأمل ينهي الفصل الأول وليس المسرحية كلها كما في «يرما». وتواصل مسرحية عبد الصبور مسيرتها بعد ذلك، التي تختلف عن «يرما». ولكننا حتى في هذا نستطيع أن نلاحظ في المصلين التاليين بعض المشابهات بينها وبين بعض مشاهد في «يرما»، فالملكة في بحثها عن الرجل الذي يهبها أطفال تلتقي بالشاعر. ونلاحظ أن دور الشاعر شبيه - في جانب منه - بدور فيكتور مع «يرما»؛ فالملكة كانت تشعر بأبوتها أكثر مع الشاعر، شأن يرما مع فيكتور، وتتحد لقاءاتها من الصبيحة مسرعا لها، هناك إلى جانب النهر.

خاتمة :

في هذا البحث المقارن تبعا استعارات الأدباء العرب في أدب لوركا، وخصصنا إلى تصنيفها على النحو التالي :

١ - تصدير الأعمال الأدبية بأبيات للوركا كانت وتطبقها تهيئة الجو لدى تدور فيه القصيدة. وأشرنا في هذا الصدد إلى الخلافات بين ترجمة النص المنقش لاحتاج العمل الأدبي وأصله عند لوركا. وكذلك تناولنا بالتحليل علاقته بالقصيدة التي أصيبت إليها، وتبين أن هذه العلاقة لم تكن في بعض الأحيان مسوغة، أو كانت قليلة الاتصال بالموضوع.

٢ - تصنيف الشعراء بموضوعا من أدب لوركا، تناولناها بطريقة بعضها.

٣ - أما الجزء الثالث فنار حول اقتباس بعض الصور والعناصر اللوروكية، مثل «الدم» الذي لاحظنا طوفانه الذي فاض على الشعر العربي الثوري، وخاصة صلته بالدم المراق في

الهوامش

(١) (Presencia de F. G. Lorca en la literatura árabe actual)

وقد نشر في مدينة كويمبرا بالبرتغال

(Actas do IV Congresso d'Estudos Árabes e Islâmicos), Coimbra,

1968. Lisboa, 1974.

- (٧١) ديوان درويش، الجزء الثاني، ص: ٤٤١ - ٤٤٣
- (٧٢) ديوان درويش، الجزء الأول، ص: ٥٥٥
- (٧٣) ديوان درويش، الجزء الثاني، ص: ٢٩٥
- (٧٤) المصدر السابق، ص: ٢٩٧ - ٢٩٨. سوف يعود إل تفصيل هذا الموضوع في حديثنا عن «بكتانه إينانتايو سانشيث ميخياس»
- (٧٥) الآداب (بيروت) السنة الثانية والعشرون، العدد السابع، يوليو ١٩٧٤، ص: ٥٢
- (٧٦) العلم الثقافي (الرباط)، ٢٠ / ٨ / ١٩٧٦، ص: ١٢
- (٧٧) بي، زرار: «ديريجات مدينة كان» صها بيروت، بيروت، ص: ١٠٩
- (٧٨) المصدر السابق، ص: ١١٠
- (٧٩) ديوان بدر شاكر السياب، الجزء الأول، ص: ٤٩٧
- (٨٠) بروثوكولات حكاه ريش، القاهرة ١٩٧٧، ص: ٧٦
- (٨١) ربايات مجيب سرور، ص: ١٨
- (٨٢) الثورة (بغداد)، ١١ / ٨ / ١٩٨٠، ص: ١٢
- (٨٣) الثقافة (الرباط)، ٢٠ / ٨ / ١٩٧٦، ص: ١٢
- (٨٤) «ويطرح النخل دماء» ص: ٤٨ - ٦٥
- (٨٥) الآداب، السنة التاسعة عشرة، العدد ١٢، ديسمبر ١٩٧١، ص: ٢٩
- (٨٦) المؤلف المذكور، ص: ٦٥
- (٨٧) «حسية المعجزة» في «الآداب»، السنة التاسعة عشرة، العدد السابع، يوليو ١٩٧١، ص: ٢٥
- (٨٨) «النتيجة البربرية» في الآداب، السنة الثانية والعشرون، العدد الأول، يناير ١٩٧٤، ص: ٣٧
- (٨٩) «وأن تأل إحد هذه الأعراس» في «الاعلام» (بغداد)، السنة التاسعة عشرة، العدد الخامس، فبراير ١٩٨٠، ص: ١٣٤
- (٩٠) الآداب، السنة الثانية والعشرون، العدد الأول، يناير ١٩٧٤، ص: ٣٧
- (٩١) «قصائد من دار الفقراء» في: الآداب، السنة العشرون، العدد الحادي عشر، يوليو ١٩٧٢، ص: ٤٢
- (٩٢) «ديريجات نائمة في جزيرة النكود» في: «العلم الثقافي» ٩ / ٢ / ١٩٧٣، ص: ٦
- (٩٣) «المخرج والضمير» دمشق ١٩٧٢، ص: ٩٩ - ١٠٢
- (٩٤) الآداب، السنة العشرون، العدد السابع، يوليو ١٩٧٢، ص: ٣٧
- (٩٥) ديوان بولس ريبان، ص: ٥٠٧
- (٩٦) «صورة للشهيد» في «شباب» في: «ملكة السبابة» ص: ٦١
- (٩٧) ديوان اليان، الجزء الثالث، ص: ٢٢١ - ٢٤٢
- (٩٨) نفس المصدر، ٢٣٩، يظهر العجز في القصيدة نفسها مرة ثانية، ص: ٢٣٩
- (٩٩) نفس المصدر، ص: ٢٣٥ - ٢٣٦
- (١٠٠) نفس المصدر، ص: ١٩٠
- (١٠١) نفس المصدر، ص: ١٩٩
- (١٠٢) ديوان اليان، الجزء الثالث، ص: ٣٤٦. ترجم القصيدة إلى الإسبانية الدكتور بيدرو ماريث مونيث في «Exploraciones» p. 89
- حيث يترجم «Arucizano» (الموسى)
- (١٠٣) المصدر نفسه، ص: ٣١٨
- (١٠٤) «نظر» عبد الكريم الناعم: «توبيعات على وثائق» دمشق ١٩٧٩، ص: ٦٤. وسيد السباني: «ثلاث قصائد» في: «الاعلام» السنة الخامسة عشرة، العدد الخامس، فبراير ١٩٨٠، ص: ١٤٢. ونفس سلطان الأحمد: «سواط البحر المظلمة» دمشق ١٩٧١، ص: ٤٠
٥. ديوان عبد العزيز القاسم، ص: ١٢
- (١٠٦) المصدر نفسه، ص: ٢٢٣
- (١٠٧) «رسائل قانش (بيروت) ١٩٧٤»، ص: ٣٧. وفي موضوع آخر تذكر لكاتب موسيقى المعبر، ص: ٢١ و ٣٥
- (١٠٨) محمد الصباغ - «مصرع لوزكان» من كتاب «كالوسم بالوعم» (الرباط) يناير ١٩٧٧، ص: ٥٣. يقول أم الشاعر: «معجزة صبيح، رفق بحبوط» «شاعرها خرم ورفاتها» ويقول بغير من لبالاته للساء كليل كبيرة على لحواف كشعش السبا»
- (١٠٩) أحمد صدي «أغنية أنطلييه» وتلى تحت عنوان «أشعل» «لازلك لم تك

- بالوزكان» في ديوان: «أشعل» خرم و«مساء» طبع ونشر الدار المغربية. للنار البيضاء، مايو ١٩٦٧، ص: ٦٢
- (١١٠) جهاد جميل الحويش: «حسية المعجزة» في «الآداب» السنة التاسعة عشرة، العدد السابع، يوليو ١٩٧١، ص: ٢٥
- (١١١) عبد الشحي: «غزلاته» في: «الحرر الثقافي» ٢٤ / ٨ / ١٩٨٠، ص: ٤
- (١١٢) حميد سعيد، ديوان الأعلى المعجزة، بيروت ١٩٧٥
- (١١٣) المصدر السابق، ص: ٧٦ - ٧٧
- (١١٤) المصدر السابق، ص: ٣٧
- (١١٥) المصدر السابق، ص: ٦١
- (١١٦) «غزلاته» في: «ديوان الأعلى المعجزة»، ص: ٢٠ - ٢١. ترجم القصيدة إلى الإسبانية الدكتور بيدرو ماريث مونيث في «Amenara, 5-6 verano, 1. 974 p. 225
- (١١٧) المصدر السابق، ص: ٥٠ - ٥٣
- (١١٨) المصدر السابق، ص: ٥٠ - ٥٢
- (١١٩) المصدر السابق، ص: ٢٣ - ٢٤
- (١٢٠) المصدر السابق، ص: ٢٤
- (١٢١) المصدر نفسه: «لوضع نفسه»
- (١٢٢) المصدر نفسه: ص: ٩ - ١٣. ترجم القصيدة إلى الإسبانية الدكتور بيدرو ماريث مونيث
- (١٢٣) نفس المصدر، ص: ١٣
- (١٢٤) نفس المصدر، ص: ١٠
- (١٢٥) نفس المصدر، ص: ١٠ - ١١
- (١٢٦) نفس المصدر، ص: ١٢٦
- (١٢٧) نفس المصدر، ص: ٤٠
- (١٢٨) نفس المصدر، ص: ٢٨
- (١٢٩) نفس المصدر، ص: ٨٢
- (١٣٠) نفس المصدر، ص: ٤٩ - ٤٩. عنوان القصيدة: «موشحه أنيسية»
- (١٣١) «أحدهم» في: «أولئك الذين ظنوا أنهم كانوا في: «الكوكب» العدد ١٧٣، أغسطس ١٩٨٠، ص: ١٧٣
- (١٣٢) ديوان اليان، الجزء الأول، ص: ٦٠٨
- (١٣٣) ديوان السياب، الجزء الأول، ص: ٤٩٧ - ٤٩٨
- (١٣٤) ديوان القاص، ص: ٥٠٦ - ٥٠٧
- (١٣٥) ديوان درويش، الجزء الثاني، ص: ١٧٢ - ١٧٣
- (١٣٦) المصدر المذكور، ص: ٧٧
- (١٣٧) «نداءات إلى صقر فرش» ص: ١٦
- (١٣٨) «على أحمد سعيد (أنيس)» «مجرد نصيحة الجمع» بيروت، ص: ٤٤
- (١٣٩) «L. H. pp. 932-938
- (١٤٠) المصدر المذكور، ص: ٢٦٦
- (١٤١) المصدر المذكور، ص: ٢٦٦
- (١٤٢) ديوان درويش، الجزء الثاني، ص: ١٦٠
- (١٤٣) «تحدث الطلي» القاهرة، ص: ٤٢ - ٤٤
- (١٤٤) نفس المصدر، ص: ٤٢
- (١٤٥) نفس المصدر، ص: ٤٧ - ٥٠
- (١٤٦) نفس المصدر، ص: ٢٩ - ٤١
- (١٤٧) ديوان اليان، الجزء الأول، ص: ٦٤٣ - ٦٤٤
- (١٤٨) ديوان اليان، الجزء الأول، ص: ٣٠٧ والجزء الثالث، ص: ١١
- (١٤٩) ديوان الثاني، الجزء الأول، ص: ٣٥٩
- (١٥٠) المصدر نفسه، ص: ٣٦٠
- (١٥١) المصدر السابق، الجزء الأول، ص: ٤٠٤
- (١٥٢) ديوان اليان، الجزء الثالث، ص: ٣٨٧
- (١٥٣) جهاد جميل الحويش: «حسية المعجزة» في: «الآداب» السنة التاسعة عشرة، العدد السابع، يوليو ١٩٧١
- (١٥٤) ديوان درويش، الجزء الأول، ص: ٢٤٨
- (١٥٥) المصدر السابق، ص: ١٩١ - ١٩٣
- (١٥٦) المصدر السابق، ص: ٤٥

- (١٩٩) ديوان الياقوت - الجزء الثاني ، ص : ٣٣٣ - ٣٣٤
(٢٠٠) أحمد بطحان آية ورجاء - ثلاث قصائد في - العلم الثاني
١٠ / ١٠ / ١٩٧٥ ص : ١٠
(٢٠١) أحمد صبري - «لأولنا لم تحت بالوركا» في «أعبدان خوجه ومات» النادر
البيضاء ، ١٩٦٧ ، ص : ٦٢
(٢٠٢) الخوار الذي اشترى إله من قبل - «الياس ووركا» ، شاعران في عمدة السنة
متردد في ١٣ / ٨ / ١٩٨١
(٢٠٣) انظر ما سبق من هذا البحث
(٢٠٤) دوركا في عام ١٩٥٦ ، في - ديوان السباب ، الجزء الأول ، ص : ٤٢٩ -
٤٤١
(٢٠٥) المصدر السابق : ص : ٤٣٦
(٢٠٦) ديوان الياقوت - الجزء الثالث ص : ٢٩٩
(٢٠٧) المصدر السابق ص : ٣٣٤ - ٣٣٥
(٢٠٨) المصدر السابق ص : ٢٣٧ - ٢٣٨
(٢٠٩) ديوان الياقوت ، الجزء الثاني ، ص : ٣٣٢ - ٣٣٧
(٢١٠) المصدر السابق : ص : ٣٣٥
(٢١١) O. C. I. p. 389.
(٢١٢) «الفرح ليس مهنى» ، دمشق ١٩٧٠ ، ص : ١٠٠ - ١٠١ ، أما القصيدة
فمحمل عنوان «الغاية»
(٢١٣) ديوان الياقوت ، الجزء الثاني ص : ١٦١ - ١٦٢
(٢١٤) المصدر السابق ص : ١٦٢
(٢١٥) المصدر السابق ، الجزء الأول ص : ٤٤٤
(٢١٦) ديوان زلزل قبال ، الجزء الأول ص : ٥٥٧
(٢١٧) ديوان جميع القاسم ص : ١٧٥ - ١٧٦
(٢١٨) ديوان درويش ، الجزء الأول ص : ١١٦
(٢١٩) «الخروج لأمير المجرمات في إسبانيا» في - «الرحمة» ، القاهرة ، الطبعة
الثانية ، ١٩٧٦ ، والقصيدة تحمل تاريخ ١٩٦٤
(٢٢٠) ديوان جميع القاسم ص : ٧٢٤
(٢٢١) كتاب الانتظار ص : ٧٢
(٢٢٢) ديوان درويش الثاني ص : ١١٠ - ١١١
(٢٢٣) المصدر نفسه ص : ١١٨ - ١١٩
(٢٢٤) المصدر نفسه ص : ١٣٩ - ١٤٠
(٢٢٥) المصدر نفسه ص : ٥٤٥ - ٥٥٠ ، قارن هذه القصيدة بقصيدة «وركا»
وحكاية «سرى في الكرى»
(٢٢٦) ديوان درويش ، الجزء الأول ، ص : ٥٧٤ - ٥٨٠
(٢٢٧) ينحلت قطبي ص : ٣٩ - ٤١
(٢٢٨) نغمات الأبدى للقبه دمشق ١٩٧٠ ، ص : ١٥٥ - ١٧٦
(٢٢٩) الآداب ، السنة الثانية والمثرون ، العدد السادس ، يونيو ١٩٧٤ ، ص :
١٦
(٢٣٠) انظر ما سبق هذا البحث
(٢٣١) نشكر للزلفه التي سكنت لنا الاطلاع على هذه القطعة الأدبية وقد أكدت لنا
أبا نوى بشرنا حسن الطبع الثانية لكتاب : «رسائل قاده»
(٢٣٢) انظر ما سبق من هذا البحث
(٢٣٣) ديوان درويش ، الجزء الثاني ص : ٣١٨ - ٣١٩
(٢٣٤) ديوان الياقوت ، الجزء الأول ، ص : ٤٨٣
(٢٣٥) المصدر نفسه ص : ٦٠٥ ، ترجم هذه القصيدة إلى الإسبانية الدكتور يدر
مارتيث موتايث في
(٢٣٦) Exploraciones. , p. 49.
O. C. I. p. 426.
(٢٣٧) «إلى بلهوات المرح» ، في : الآداب ، السنة الخامسة عشرة ، العدد
السابع ، يوليو ١٩٧٦ ، ص : ٤٥
(٢٣٨) «لوركا» في : الأعلام ، العدد الثامن ، السنة الخامسة عشرة ، مايو
١٩٨٠ ، ص : ٤٧
(٢٣٩) «كارسم بالوم» : ص : ٥٤
(٢٤٠) «إشراقت» ، في : العلم الثاني ، العدد ٩٤٤٠ ، ٢٠ / ٢ ، ١٩٧٦ ،
ص : ٦ - ٦ - عبود ١

- (١٥٧) المصدر السابق ص : ٢٩٩
(١٥٨) ديوان الياقوت ، الجزء الثاني ص : ٢٩٦
(١٥٩) ديوان الياقوت ، الجزء الأول ، ص : ٦٥٣
(١٦٠) المصدر نفسه ، ص : ٦٤١
(١٦١) المصدر نفسه ، ص : ٦٥١ - ٦٥٢
(١٦٢) ديوان الياقوت ، الجزء الثاني ، ص : ٢٩٩
(١٦٣) O. C. I. p. 406.
يذكر لوركا السكاكين في القصيدة نفسها حيث يقول : «كقطعة من الحرير»
مرفقة عشر سكاكين
(١٦٤) ديوان جميع القاسم ، بيروت ١٩٧٣ ، ص : ١٧٥ - ١٧٧
(١٦٥) ديوان محمود درويش ، الجزء الثاني ص : ١١٠ - ١١١
(١٦٦) المصدر نفسه ص : ٩٩
(١٦٧) ديوان درويش ، الجزء الأول ص : ٥٠٣
(١٦٨) المصدر السابق ص : ٥٤٧ - ٥٤٨
(١٦٩) المصدر السابق ص : ٣٨٦
(١٧٠) المصدر السابق ص : ٤٣٢ - ٤٣٥ و ٤١٦ - ٤١٧
(١٧١) انظر المصدر السابق : الصفحات : ١٠٩ ، ٤١٤ ، ١٦٩ ، ٥٢٠ ، ٥٢١ ،
درويش ، الجزء الثاني ، الصفحات : ٨ ، ٢٤٤ ، ٢٦٥ ، ٢٨١ ،
٣٢٣ ، ٣٤٩ ، ٣٥٤ ، ٤٧٨
(١٧٢) العهد الآن ، بيروت ١٩٧٥ ، ص : ٩٣
(١٧٣) ديوان عبد العزيز القانع ص : ٦٠٤ - ٦٠٥
(١٧٤) كتاب الانتظار ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ١٩٧٤ ، ص :
٢٤ - ٢٥
(١٧٥) الآداب ، السنة الخامسة عشرة ، العدد السابع ، يوليو ١٩٧٦ ، ص : ٤٥٣
(١٧٦) ديوان الياقوت ، الجزء الأول ص : ٣٥٩
(١٧٧) «الشعر وأبراس العروة» في الآداب ، السنة السادسة عشرة ، العدد الثاني
ديار ١٩٦٨ ، ص : ٣٧
(١٧٨) ديوان الياقوت ، الجزء الثاني ص : ٣٥٩
(١٧٩) المصدر نفسه ص : ٣٣٤ - ٣٣٧
(١٨٠) «رومان على صدر ليليشيا» في الآداب ، السنة السادسة عشرة العدد الأول ،
يناير ١٩٧١ ، ص : ٧
(١٨١) المصدر نفسه ، الموضع نفسه
(١٨٢) المصدر نفسه ، الموضع نفسه ، الموضع رقم ٣
(١٨٣) ديوان الياقوت ، الجزء الأول ، ص : ٦٥١ - ٦٥٢
(١٨٤) ديوان عبد العزيز القانع ص : ٥٧١
(١٨٥) «مرثية الفارس موسى بن يبروت» في : الثورة ٧ / ٨ / ١٩٨٠ ، ص : ٥
(١٨٦) ديوان القانع ص : ٦١٩ ، ٦٢٠
(١٨٧) المصدر السابق ص : ٦٣١ - ٦٣٢
(١٨٨) ديوان درويش الجزء الأول ص : ٢٦٦
(١٨٩) ترجم الدكتور يدر موتايث موتايث بعض هذه القصائد في كتابه «أفان
مريّة جديدة إلى غرناطة»
وقد نشر أولاً في سلسلة (Nuevos Canos arabes a Granada)
(Encuentro, Documentos Para el entendimiento islamo-
cristiano, Serie D Islam español, no. 88-89, Madrid, agosto-
septiembre 1. 979)
ثم نشر الكتاب بعد ذلك بعام واحد في طبعه أيقنة غالية
(١٩٠) محمد أحمد - «لوركا» في : الأعلام ، السنة الخامسة عشرة ، العدد
الثامن ، مايو ١٩٨٠ ، ص : ٤٦
(١٩١) ديوان القانع ص : ٥٥١
(١٩٢) المصدر السابق ص : ٥٥٢
(١٩٣) المصدر السابق ص : ٥٤٠
(١٩٤) قرعة ثامنة ص : ٥٨
(١٩٥) انظر : قصص الثنائ ٢٤ / ٨ / ١٩٨٠
(١٩٦) «عكبي عفاك وتجيبي يا غرناطة» في : العلم ٢٩ / ٨ / ١٩٧٥ ، ص : ٥
(١٩٧) في الآداب ، السنة الثمسون ، العدد الخامس ، مايو ١٩٧٢ ، ص : ٩٤ -
٩٥
(١٩٨) المصدر السابق ص : ٩٥

(٢٤١)

O. C. I. p. 428.

(٢٤٢) ديوان النسيب ، الجزء الأول ، ص ٤٧٠ - ٤٧١

(٢٤٣) ديوان النسيب ، الجزء الثاني ، ص ٢٤٨ - ٢٦١

(٢٤٤) اسمع الخروج في العهد الآتي ، بيروت ١٩٧٥ ، ص : ٢٠ - ٣٢

(٢٤٥) المصدر السابق ، ص ٢٤

(٢٤٦) المصدر السابق ، ص ٣٢

(٢٤٧) في ديوان محمود درويش ، الجزء الثاني ، ص : ٥١٢

(٢٤٨) المصدر السابق ، ص ٢٩٦ - ٢٩٨

(٢٤٩) تحليل تعبداته الفخرية في : الآداب ، السنة العشرون - العدد الحادي

عشر ، يوليو ١٩٧٢ ، ص : ٦٣

(٢٥٠) انظر المباحث السابق

(٢٥١)

O. C. I. p. 777

(٢٥٢) الشعر الحديث لـ ١٩٦١ ، في : مجلة (القاهرة) ، العدد الثاني والثلاثون

بريل ١٩٦٤ ، ص ٤٨

(٢٥٣) ديوان صلاح عبد الصبور ، الجزء الثالث ، ج ١ ، ص ٤٢

(٢٥٤) المصدر السابق ، ص ٤٨٩ - ٤٩٥

(٢٥٥) ديوان النسيب ، الجزء الأول ، ص ٤٦

(٢٥٦) ديوان أحمد عبد المعنى حجازي ، ص ٥٦١ - ٥٢٠

(٢٥٧) ديوان محمود درويش ، الجزء الأول ، ص : ٢٩٤ - ٢٩٨

(٢٥٨) ديوان توفيق زباد ، ص ٣٦٣ - ٣٧٨

(٢٥٩) تعليق على ماحلت ، القاهرة : ١٩٧٨ ، ص ١٧ - ١٩

(٢٦٠) والكاء بين يدي رؤساء الجامعة : بيروت ١٩٧٣ ، ص ٢٠ - ٢٤

(٢٦١) يتحدث القصيدة ، ص ٢٩ - ٣٨ ، ٢٩ - ٤١ ، ٥١

٥٢ - ٥٨ ، ٥٩

(٢٦٢) ديوان النسيب ، الجزء الثالث ، ص ٢٢٥

(٢٦٣) ديوان صلاح عبد الصبور ، الجزء الثالث ، ص ٣٥٦ - ٣٥٧

(٢٦٤) المصدر السابق ، ص : ٣٦٥

(٢٦٥)

O. C. I. p. 882.

(٢٦٦) ديوان صلاح عبد الصبور ، الجزء الثاني ، ص ٤٤١ - ٤٤٤

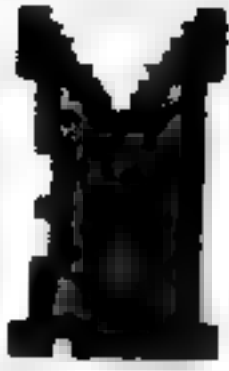
(٢٦٧) ديوان صلاح عبد الصبور ، الجزء الثالث ، ص ٢٩٧ - ٢٩٨

(٢٦٨) المصدر السابق ، ص ٢٩٨

(٢٦٩) المصدر السابق ، ص ٣٠٥ - ٣٠٦

(٢٧٠) المصدر السابق ، ص ٣١٠

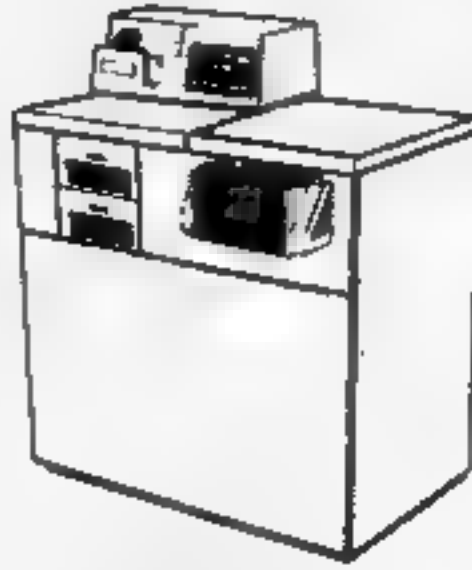




لينوتيب

Linotype

لصنع أجهزة الجمع والتصوير
باعتبارها تدينا من العالم



لينوترون 202

جهازك القادم

للمصف التصويري

للحروف العربية واللاتينية

نقدم لك الجهاز الجديد لينوترون ٢٠٢ الذي يستخدم الأشعة الكاثودية للمصف التصويري للحروف العربية واللاتينية من لينوتايب - بول ونرجو منك أن تتمعن به طويلاً لأنه من الأرجح سوف يكون جهازك القادم للمصف التصويري .

ويمكن الاعتراف بأن هذا القول فيه شيء من الثقة الزائدة . ولكن عندما تسنع لك الفرصة لدراسة جهاز لينوترون ٢٠٢ نحن على ثقة من أنك ستفهم تحمسينا لهذا الجهاز ، بل في الحقيقة نحن نتظر منك أن تشاركنا هذا التحمس لأن هذا الجهاز الجديد هو بكل وضوح أفضل جهاز لجمع وتصوير الحروف يمكنك أن تشتريه اليوم .

مميزات جهاز لينوترون ٢٠٢

- مصف الحروف الكترولونياً بدون خدمات أو مرابيا ولا يعتمد على قطع متحركة لتصوير الحروف .
- يصور الحروف العربية بسرعة ٣٠٠ سطر في الدقيقة تقريباً .
- يستطيع المزج بين ١٣٦ مقاس بنط مختلف ما بين ٤,٥ إلى ٧٢ بنط .
- يحتوي على ٨ أطقم للحروف العربية و ١٢ طقم للحروف اللاتينية في آن واحد .
- يحفظ أشكال أطقم الحروف على أقراص مغناطيسية صغيرة .
- يوفر تكلفة عملية تخزين وتركيب وتنظيف شبكة الحروف .
- ينتج جميع الأحجام بالإضافة إلى إمكانية تمدد وتقلص وميل أحرف الطقم الواحد .
- يعطى سطر بطول ٤٨ بيكا و ٦٠ سطر لترجيع الورق أو الفيلم .

معلومات

بوتس

أحمد أحمد الخيشي

الخيشي هاوس

صندوق بريد رقم ٦ القاهرة
بريداً أو هاتفياً
الهاتف : مكتب ومخبرتي ٢٥ فريسي ونايب بالقاهرة
مستجيب وكسالة ٥٧٢

الوافع الأدبي

المرايا المتجاوزة تعرض ومناقشة
ت. مل. البيوت في إطلالات الأدبية ١٣٩٣هـ - ١٩٥٢
كشف إطلالة الثالث

تتكري محمد عبياد

عرض ومناقشة المؤرخ المتجاوزة دراسة في نقد طه حسين لجابر عصفور

يهدى الدكتور جابر عصفور كتابه «إلى الجامعة التي أنتمى إليها» إلى الجامعة التي أحلم بها ، إهداء يحدد نبرة الكتاب من أول سطر إلى آخر سطر فيه ، فحتى التأليف في العلم يحمل نبرة ويعبر عن موقف . وهذا الموقف يصدر عن طه حسين ولكنه لا يظل مرتبطاً بطه حسين فاقتران اسم الجامعة باسم طه حسين حقيقة تاريخية لا يعرفها تلاميذ طه حسين فقط ، بل يعرفها خصومه أيضاً ، حين يحملون هجومهم على طه حسين هجوماً على الجامعة ، ولم يكن هذا الاقتران مقصوداً على دور الجامعة ودور طه حسين في الحياة العامة ، بل كانت شخصية طه حسين داخل الجامعة جزءاً أساسياً من كتابها ، كان أول عميد مصري لأقدم كلية في «الجامعة المصرية» الوحيدة آنذاك ، وكان مؤسس الجامعة المصرية الثانية وأول مدير لها ، وما زال روح طه حسين يتردد في جنبات الجامعة حتى الآن ، ولعله هو كل ما تملك من روح .

ومن الدين نلמדنا مباشرة على طه حسين لا ننسى أننا كنا لا نعرف النظرة الحديثة إلى الأدب والبحث الأدبي إلا من خلال محاضراته وكتبه ، لقد عمونا في ظله ، وكلنا أخذ منه شيئاً وأشياء ، وما من أسرف في تقليده لا كما يقلد المرء أستاذه بل كما يقلد الطفل أباه ، فإذا عرج إلى الحياة كان صورة من الأب ، تحتفظ بالقليل من فضائله والكثير من عيوبه .

حمل عوان «دراسات حول طه حسين» على أن هاتين الدراستين المختصتين قد تناولتا إنتاج طه حسين كله - من نقد وقصص وتاريخ - بالتحليل والتفهم - مكانتها - بصوررة - انتقائتان ، ارتكزتا على بصوص معينة ، وجهت لاهما على الخصوص إلى إصدار الأحكام القسرية على أعوان طه حسين أكثر مما شغلت بوصف تلك الأعوان

ولا شك أن الخاطب الأقوى تأثيراً بين أعوان طه حسين هو درامياته الأدبية ، وهي موضوع هذا الكتاب الكبير ، الذي قدمه

والمعجب أن طه حسين ظل بعد موته كما كان في حياته علماً ورمزاً ، مهاجمة أقوام ومجده أقوام ، وكأننا لم نحاور المرحلة العسكرية التي عشناها طه حسين ، وقيل هي تلك الدراسات التي استطاعت أن تتخلص من آثار الصبغة التي أثارها طه حسين في حياته وبعد موته . أذكر من أحدثها دراسة الدكتورين مارسدن جوتز وحملت السكوت التي قدمها بها عملها السبيرجرفي المستوعب عن طه حسين ، ومحاضرات الدكتور حسين نصار في جامعة الموصل عن طه حسين ، وقد بشرها الجامعة في كتب

لـڊڪٽور جاير عصمور (۵۰۹ صفحہ).

يحدد المؤلف في مقدمته الموجزة (بالسبب إلى غزارة ما تضمنته من أفكار) الأركان الثلاثة الأساسية في كل بحث جدير بهذا الاسم : المشكلة التي يراد بحلها ، ومهج البحث ، وطريقة المؤلف في استخدام هذا المهج . أما المشكلة فيعرفها كل من قرأ كتب طه حسين ؛ فدراساته الأربع التي امتدت قرابة نصف قرن لم تسر في خط مهجى واحد ، فالبحت عن المؤثرات في « ذكرى أبي العلاء » يقابله التركيز على لحظات الإبداع في « مع المنهج » ، واشتد الديكارتي في « الأدب الجاهلي » ، وكانت أمام عدة نقاد لا ناقد واحد ، أو أمام ناقد « يتنقل بين الماهج والظريات ... مثلاً يتنقل المسافر بين العربات والمحطات » . هذه عبارة الدكتور جابر عصفور نفسه ، وهو يسوقها على صيقل التقرير لا التشكيك . ويزيد على ذلك يشير إلى التعبيرات المهمة التي طرأت على المناخ الفكري في مصر ، وانعكست آثارها على إنتاج طه حسين النقدي . وكان يمكن لباحثنا أن يمسك هذا الخط ويمه في سائر فصول الكتاب ، فيتبع طه حسين في رحلته الفكرية الطويلة « بين العربيات واليهوديات » ، ولكن باحثنا لا يحب الطرق السهلة ، وكأنه به ينشئ - مع طه حسين - بيت أبي العلاء :

لا يراى الله أرحمى روعته سهولة الأكتاف من شاء رعاها وهو - مثل طه حسين أيضا - حرص على متابعة الفكر العالمى فى آخر مسجراته ، وقد أصبح البحث التاريخى فى هذه الأيام يحمل الإهمال - إن لم يكن التزايه - فى البينات النقدية المتقدمة وعظمت الفتنة بالسيوية وما تخلله من تصور مريض لنظام كوفى ثابت ، بمصل إلحاحها على « البينات الأساسية » للفكر والشعور ولعمل . لذلك يعلن الباحث فى أول جملة من مقدمته

وبحلول هذا البحث التعرف على طبيعة الفكر النقدي عند طه حسين (١٨٨٩ - ١٩٧٣) وذلك من خلال اكتشاف الصيغة التكوينية التي يسبى بها هذا الفكر .

ويضيف :

« نقدر ما يسمى هذا البحث إلى اكتشاف الخصائص النوعية لهذا الفكر فإنه يحرص على أن يتعامل معه بوصفه وحدة متكاملة ، لا يفصل فيها نظر عن تطبيق ، ولا يتم التركيز فيها على جانب دون آخر ، بل يتوجه البحث صوب كل اتجاه . ويتفحص كل محال ، ويشير كل تغير ، ويتعامل في كل شئ ، للوصول إلى أساس نقي ، يرد الشئ إلى وحدة ، والتعبير إلى ثبات » .

هكذا اختار الباحث الطريق الأصعب : وهو اختيار بشر
لأصعبهما ، ولكنه إعجاب ينطوي على نوع إشفاق .

فالمباحث يعتمد على عمليات ثلاث :

الأولى : أن ثمة شبيحة أساسية يتمحور حولها كل فكر طه حسين . وهذه إحدى المسلمات الضرورية في النظرية لسببية . فإذا كانت هناك صيغة فكرية أساسية يحمل وفقها الدهن البشرى عموماً ، من الإنسان البدائي إلى عالم الإلكترونيات ، كما يرغم لثي ستروس ، فإنه لا شك مطلب هين أن نتكشف الصيغة الفكرية النوعية لمفكر واحد .

المسلمة الثانية. أن شق جوانب الفكر تكون وحدة متلاحمة الأجزاء . وهذه نتيجة مباشرة للمسلمة الأولى ، لما دامت هناك صيغ أساسية للفكر ، فإن هذه الصيغ تتمثل في شق جوانب هذا الفكر ، ومن ثم لا يختلف جانب منها اختلافاً جوهرياً عن جانب آخر ، بل يبقى كل جانب سائر الجوانب .

المسلمة الثالثة : وهي خاصة بفكر طه حسين القدي - أ ب
نقده النظري لا يتوصل من نقده التطبيق (أو العكس) ؛
ولذلك يجب التعامل مع هذين النوعين على أنها «وحدة
متكاملة» .

فأما الإعجاب فلا الوصول إلى الصيغة الواحدة ، تحت كل هذه المتغيرات ، يستلزم قدرًا هائلًا من عمليات التحليل والاحتزال (كاحتزال الكسور الجبرية) . وأما الإشفاق فلا تحليل الأفكار واختزالها لا يمكن ضبطها كما ينضبطان في المقدير العددية أو الجبرية . ومن ثم يتلقى الباحث إلى إحدى نتيجتين إما أن تكون الصيغة التي يتوصل إليها شديدة العموم ، أو بدئية من بدئيات العقل ، وإما أن يعتسف هذه الصيغة اعتسافًا ، ولو خالف كل معطيات الواقع ، كما رعم لثي سروس (أيضًا) أن الطوطمية ليست صورة بدائية من التدين ، ولا تنطوي على اعتقاد الجمعية بأنها تتنفس في حيوان ما ، ولكنها نوع من التصنيف العلمي ، تهاير به أجيال بعضها عن بعض !

المشكلة تنحصر في علاقة الكل بالجزئ ، أو العدم بالخاص ، أو الصوري بالمتعين ؛ إذ لا ينزع أحد في قيمة التصورات الكلية ، ولا الصيغ الأساسية من حيث هي نوع من هذه التصورات . أما الذي لا ينظم إليه النفس ، ولا يهبط عليه دليل ، فهو الزعم بأن لهذه الصيغ الأساسية وجوداً مستقلاً ، منفصلاً عن الوقائع الجزئية . وهذا ما يستلزمه قول الباحث بوحدة الصيغة وثباتها لمكونات الصيغة الأساسية كاملة في الواقعة الجزئية وتناحله في تركيبها ، لما صح القول شذوئ تلك الصيغة . وأخرى ، وهي أن القول بثبات الصيغة يفرض ثباتها كانت موجودة ، وكاملة ، قبل أية واقعة من الوقائع الجزئية ؛ وهو قول ظاهر السحب . وإذا نحن تعامل مع الصيغ الأساسية على اعتبار أنها تجريدات ذهنية ، يصعبها العقل البشري لتنظيم الوقائع الجزئية والسيطرة عليها . وترى السيوية .

من هذه الناحية ، إحياء للفلسفة الواقعية القروسطية ، التي كانت ترى للمفاهيم المجردة وجوداً واقعياً خارج النفس .

لا جرم يقع إعلال المؤلف عن منهجه هذا من موهبة موقع الإعجاب والإشفاق معا : الإعجاب لصحافة الجهد الذي يبذره على حقيقته ، والإشفاق ألا يؤدي به هذا الجهد إلى نتيجة ذات قيمة . ولو أن المؤلف وضع قضية الأساسية (أن هناك صيغة ثابتة لمفكر طه حسين النقدي) في شكل سؤال يمكن تتوصل من خلال البحث إلى إيجابه أو نفيه ، بدلاً من هذه الحملة الجازمة التي استهل بها كتابه ، لكان البحث اختباراً طيباً لصديق هذه المسئلة السيوية . ويزيد إشفاقاً حين نحض في قراءة المقدمة ، فيبين لنا أن المؤلف واعي لتأثير التغيرات الفكرية والنفسية في تشكيل فكر طه حسين النقدي ، وشعر أن المؤلف قيد نفسه بالمنهج البيوي ، مع كونه غير مقتنع به كل الاقتناع . ويمكن أن يبدول الكتاب - من هذه الزاوية - مسرحية ذهبية تدور في عقل المؤلف بين زعتين عقليتين متعارضتين .

ولكننا ننحى هذا التأثير الفنى للكتاب كي نحصي اهتماماً في عهده الفكري . وبلا حظ أول شيء أن حطه البيوي كان شكلياً أكثر منه حقيقياً . ربما استراحت ضمائر البيويين إلى التفسير لثنائي للكتاب : مرايا الأدب ومرايا الناقد ، فيه مراعاة لمبدأ « الطرفين المتقابلين » الذي تعتمد عليه البيوية في التحليل والتركيب ، وربما وجدوا في الفصول الثلاثة التي يتألف منها كل قسم صورة من العملية التركيبية المتقدمة التي تجمع بين الطرفين المتقابين في مفهوم واحد . ولكن القضية البيوية الأساسية ، وهي اكتشاف صيغة ثابتة لفكر طه حسين النقدي ، تسقط من مدخل الكتاب ، ويبقى عن سقوطها هذا العنوان المتكرر المشرق الذي يطالنا على علاقه : « المرايا المتجاورة » . « متجاورة » المرايا ، أو غير المرايا ، لا يشير بصيغة واحدة على كل حال . وسرعان ما يتبين لنا أن القضية التي طرحها سيوبا ، قد عولجت بجرائيا بأدوات علم الأسلوب وتحليل المحتوى إن « أصبح لأساسية » - في أهم صورها - قوانين رياضية ونحتاج هذه القوانين - في العلوم الطبيعية - إلى أن تدعم « بنموذج » هندسي ، كما أن قوانين الانعكاس والانكسار في الضوء تدعم تمثيل الضوء بمخطوط مستقيمة . والقانون والنموذج كلاهما لا يوجد في الطبيعة ، ولكلها وسيلتان لتفسير التغيرات الطبيعية والسيطرة عليها . والمهدف النهائي لأي بحث بيوي هو أن يصل إلى قوانين شبيهة - إلى حد ما - بالقوانين الطبيعية ، حتى ولو كانت قيمتها وصحة محصنة . ولهذا تستعين الأبحاث البيوية في العلوم الإنسانية بالنماذج ، مثلها مثل العلوم الطبيعية

ولكن الدكتور جابر عصفور استعاض عن النموذج العلمي بتشبيه أدبي . ولم يأت بهذا التشبيه من عهده ، ولكنه استخرجه من نصوص طه حسين نفسها ، أي أنه اتبع إجراء أسلوبياً في

البحث عن « الكلمة المفتاح » في نص ما . وقد وجد هذه الكلمة في تشبيه « المرأة » الذي « يستخلصه طه حسين ويلج على استخدامه لوصف الظواهر الثقافية بعامة والأدب بخاصة » (ص : ٢٢) . لذلك خصص لبحث دلالات هذا التشبيه « مدخلا » طعت صفحاته الأربعين ومع أنه اصطناع في اعتبار المرأة « عنصراً تأسيسياً بالغ الأهمية في نقد طه حسين » ، فقد تبين له من النتج الدقيق لدلالات هذا التشبيه في مواقفاته المختلفة عند طه حسين ، ودلالاته في النقد الأدبي عموم ، أنه لا يمكن حصره في إطار نظرية واحدة (نظرية المهادنة على وجه الخصوص) . ولكن دلالاته تختلف بحسب توصفه في كل نظرية ، إذ يصادفه لدى مطري الكلاسيكية والرومانسية وواقعية بعمان مختلفة ، وإن كان الجذر المشترك بينها هو أن الأدب صورة عن أصل سابق عليه ، وربما كان هذا الأصل هو المجتمع (عند الواقعيين) أو العالم الداخلي للمبدع (عند الرومانسيين) أو الطبيعة (عند الكلاسيكيين) . أما عند طه حسين فدلالة « المرأة » تجمع بين هذه التصورات المتعارضة ، وتحاول التوفيق بينها على نحو ما .

وبناء على تحليل المؤلف نفسه يمكننا القول بأن تشبيه المرأة لدى طه حسين على الخصوص - يمتد عدداً من الدلالات المختلفة - بل المتعارضة أحياناً - عن طبيعة الأدب وأدب فكيف يصبح اعتباره « عنصراً تأسيسياً » ؟ ولعلنا نتساءل عما يقصده المؤلف - بالضبط - بهذا العنصر التأسيسي ، وهل يفرضه من « الصيغة التكوينية » التي اقترض أنها موجودة في نقد طه حسين ، وأن بحثه سيكون محاولة لاكتشافها ؟ أليس الأقرب إلى الواقع أنه حين لاحظ أهمية هذا التشبيه - التي ترجع إلى تكراره من ناحية ، وإلى وظائفه المركزية من ناحية أخرى - وضع يده على « مفتاح » جديد لفهم فكر طه حسين النقدي ، وبه حين حط دلالة هذا التشبيه استطاع أن يحدد مجموعة من الأسئلة - ولعله أثار معظمها حسناً - سوف يركز عليها التحليل الكبير المحتوي فكر طه حسين النقدي ، وهو - في نظرنا - أنسب وصف للعمل الذي يقوم به المؤلف في فسي الكتاب ؟

فلو سلك الكتاب الإجراء العادي في « تحليل المحتوى » لكان عليه أن يحصى عدد المرات التي ورد فيها تشبيه المرأة للدلالة على تصوير الأدب للمجتمع ، وتلك التي ورد فيها للدلالة على تصويره لذات المبدع ، ثم تلك التي تشير إلى تصوير الطبيعة أو الإنسانية ، واستخلص من هذه القيم الكلية نتيجة تتعلق بترجيح نظرية على نظرية ، أو عليه نظرية معينة على كتاب دون كتاب . وكذلك الحال بالنسبة إلى تشبيه النقد بالمرأة ، مع ما يمكن أن تنطوي عليه الدلالات المختلفة لتشبيه في الحالتين من مسائل فرعية تعالج بالطريقة نفسها . ولكننا نشك في قيمة النتائج التي يمكن الحصول عليها بهذه الطريقة . حقاً إنها نجيب عن أسئلة محددة ، ولكن هذا التحديد نفسه

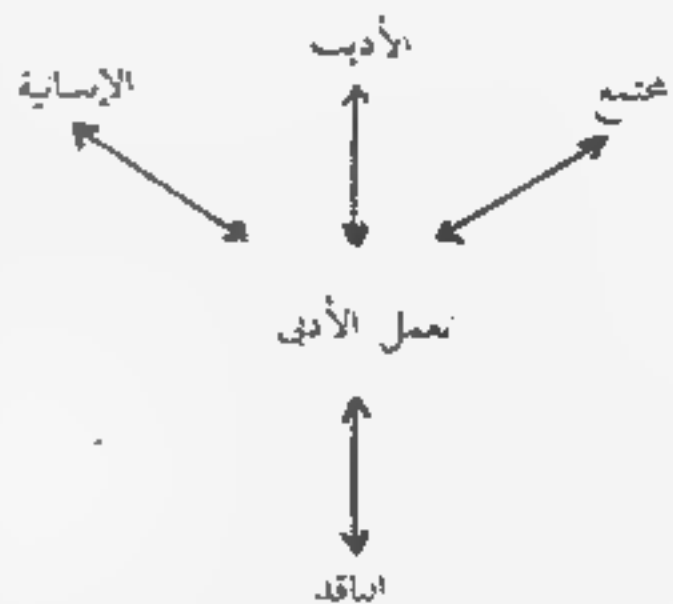
لإعادته ، ويستطيع من أراد أن يراجع لدى المؤلف) يتخلص إلى النتيجة الآتية

«ولكن يبقى السؤال الملح عن مدى توافق الصيغة التوفيقية التي ألف بها هذا الفكر بين تعارضات وتناقضات لافتة ، مستبها تفصيلا فيما بعد . لقد أشرت إلى أن الصيغة التوفيقية - عند طه حسين - لم تكن صيغة جبرية (إبراز الكلمات من عندي) ، بمعنى أنها لم تقم على التركيب الجذلي الذي يولد من المتناقضات مركبات جديدة . تتجاوز التناقض وترفعه في آن . وإنما كانت الصيغة تعتمد على التبسيط الموهومي من ناحية ، والتجاوز المكاني من ناحية ثانية . أما التبسيط الموهومي فانه يتوقف عند العبارات العامة عن التصورات ، فلا يتعمق جذرها المعرفي ، أو يؤصل تأصيلاً حاسماً طامعها الوطني . ولذلك نسمع - في نقد طه حسين - عن «البيئة» و«العصر» - مثلاً - كما نسمع عن «المجتمع» و«الحياة» - دون أن نكتشف عارفاً حاسماً بين هذه الألفاظ . التي لا تطرح بوصفها دوال محددة المدلول ، فتقرب بفاهيم متصلة ، بل تطرح بوصفها دوال عامة ، تشير إلى مدلول بالغ المرونة ، أشبه بالهوى التي تتجسد - في كل حال - على نحو مختلف ، تنصع إلى المناسبة التي يفرصها عمل أدبي . أو يفود بها الفاش . بعض الطر من التصور» (ص ٥٧)

أين هذه «المهوى التي تتجسد في كل حال على نحو مختلف» من ذلك «الأساس النحوي» ، الذي «يرد التنوع في وحدة» . والتعبير إلى ثبات «إذ التقرير الأخير قد ألمي لوعده القديم» . حين تبين أنه مستحيل التحقيق . ولكن المؤلف لا يريد الاعتراف بذلك ، فهو يفر - مرة أخرى - إلى تشبيه المرأة . ويكرر قوله إنه «عصر نأسيبي في الفكر النقدي عند طه حسين» . وهنا يجب أن يبدى إعجابنا بمهارته في صياغة المصطلحات ، إذ لا يزعجه غياب «الأساس النحوي» ، أو «الصيغة التكوينية» عن فكر طه حسين النقدي (يستعمل المؤلف هذين الاصلاحين كدائبن على مدلول واحد . وإن أحملت رابطة النظر إلى هذا المدلول ، ولا يهانه عن أن يعطينا «فارقاً حاسماً» بينها) . فليكن هناك «عصر نأسيبي» . وهنا يجب أن نتوقف لنطالع بتوصيح الفرق بين «الصيغة التكوينية» و«العصر النأسيبي» . عديني أنه سيوجب بأن «العصر» جزء من «الصيغة» . ولكنه لا يكون وحده صيغة . معترض عليه بأن العصر - ما دام هذا وصفه - لا يمكن أن يمثل محل «الصيغة التكوينية» . ولهذا نقول إنه تعلى يمثل هذا التصريح عن مشروعه النأسيبي . وإن لم يعرف بذلك . وري

يعدّها عن الصيغة المركبة الإنتاج المعنى أو المعنى . أما لماذا بعد المنهج الذي اتبعه الباحث في دراسة نقد طه حسين نوعاً من «تحليل اختوى» وليس قراءة عادية أو تفسيراً عادياً ، فلسبيين : أولها أن البحث شديد الالتصاق بالمادة ، فهو يتحرك «من بصوص طه حسين وإليها» - كما يقول المؤلف . والسبب الثاني أنه يستوى الدقة جمعاً وتصيفاً ، ثم لا يصيف إليها من خارجها إلا ما يوضح أو يؤكد المعاني المستحضرة منها ، سواء كانت هذه الإصدارات من إنتاج طه حسين الإبداعي أم من ربح غيره . وإلى هذين السببين ترجع سلامة منهج الكتاب ، فهو بحث موضوعي كأحسن ما تنمي في الأبحاث الأدبية . ومع ذلك فإن موضوعيته لا تعني الخفاف أو الوقوف عند الظواهر السطحية ، فالمؤلف يبتلع من ملاحظاته الجريئة على النصوص إلى تفسيرات كلية لطبيعة الإنتاج النقدي عند طه حسين ، وهو ما يصب على القسم الثاني بوجه خاص . وإذا كانت هذه التفسيرات الكلية قاصرة عن درجة «الصيغة الأساسية» التي «فرص وجودها في بداية بحثه ، فما ذلك - في تقديرنا - إلا لأن نقد طه حسين لا يتركز على «صيغة أساسية» لها قدر من الوضوح والتعديد يكفي لأن تكون أداة صالحة لتقييم فكر طه حسين النقدي ، أو حتى لفهمه .

وقبل أن ننتقل إلى الحديث عن هذه التفسيرات بشيء من التفصيل نرى من المفيد أن نتوقف عند الصفحات الأخيرة من المدخل ، لأن المؤلف يعلن في هذه الصفحات تجليه عن فرضيته النأسيبية . وإن ظل واقفاً تحت وهم المحافظة عليها . وهو وهم ناشئ من عدم الوضوح في تحديد الوظيفة التي يقوم بها تشبيه الحركة البحثية فهو يحاول التمسك به على أنه يحقق شروط «الصيغة الأساسية» في بحث بيوي . مع أنه ليس أكثر من «مفتاح» نسوي . كما سبق أن بينا . والحقيقة أن المؤلف لم يقصر في اسحت عن صيغة أكثر تعديداً من ذلك التشبيه المتعدد المعاني وكان بيوياً محضاً حين وصفها في هذا الشكل لتحصي



وبعد شرح مفصل هذا التخطيط (لا يتسع هذا المقال

أيضا أن البحث لم يصر بهذا التحلي بل صلح عليه ، إذ بقي مبدأ لطيفة المادة .

وبالبحث في النقد الأدبي عند طه حسين يواجه بصعوبات ثلاث :

الصعوبة الأولى - وقد سبقت الإشارة إليها - أن إنتاجه النقدي يمتد قراءة نصف قرن ، ومن ثم يحتمل أن يكون قد عدل وبدل في بعض أفكاره . واقتراض أن هذا التعديل يحس العرص دون الجوهر ، اقتراض يستند إلى الفصل الثات بين الكليات والحريات ، وهو غير مسلم به

والصعوبة الثانية أن نقد طه حسين - وما هو سبيل النقد من تعريف بعض الأعمال الأدبية - يمتد كذلك حتى يشمل الآداب الأوروبية قديمها وحديثها ، والآداب العربية قديمها وحديثها . ولا يستبعد أن يكون اختلاف المادة سبباً في اختلاف موقفها من حسن الأدب كما يراه الناقد ، ومن ثم اختلاف طرق التعامل معها . وليس طه حسين يدعي في ذلك ، فليو شينسر ، العالم الأسباني الكبير ، لم يعط ظاهرة الانحراف - عند دراسة الأعمال الأدبية الكلاسيكية الدرجة نفسها من الأهمية التي راعاها في دراسته للأعمال الحديثة .

الصعوبة الثالثة - ولعلها هي أخطرها جميعاً - أن كتابات طه حسين التي خصصها لنظرية النقد محدودة جداً ، ولعل أحطى - إذا قلت إن أهمها هو مقالة « القديم والحديث » التي نشرت في « السياسة الأسبوعية » في ٣١ يناير ١٩٢٣ (حديث الأربعاء) ، الجزء الثاني) ثم مقدمة « في الأدب الجاهلي » (١٩٢٧) ، وفيها بسط لبعض ما جاء في المقالة الأولى وزيادة عليه . ولعل دراسة مقارنة بين المقالة والمقدمة أن تكشف عن مروق مهمة ، قد يكون بعضها راجعاً إلى أزمة « الشعر الجاهلي » سنة ١٩٢٦ . وهذه مشكلة أخرى تضاف إلى قلة الأبحاث النظرية عند طه حسين ، وهي أن قسماً كبيراً من نقد طه حسين نشر أولاً في صحف سيارة ، وكان له صدى سريع وقوي ، بل عنيف أحياناً . وكان طه حسين محارباً صعباً للفراس ، كما كان شديد الحساسية لما يقال أو يكتب عنه ، ومن ثم لم يكن تعرضه للأصول النظرية في النقد - غالباً - من باب العرض العلمي المهدى . بل كان متأثراً سياق معين ومناخ فكري معين . وإذا جاز القول بأن الحداد يحفز الجادل إلى توضيح مواقفه النظرية واستكمال جوانب النفس فيها . وبذلك يتيح للنظرية أن تنمو مع بقائها واحدة في جوهرها ، فإن الفكرة يمكن أن تتلون عند كاتب مثل طه حسين بألوان انفعالية قد تعالج القاري . مما لم يكن يتوقعه

ولقسم الأول من الكتاب ، وقد حصصه المؤلف لنظرية الأدب عند طه حسين ، وجعل عنوانه - تمثيلاً مع التشبيه ليرتبط بين أجزاء الكتاب - « مرايا الأدب » ، يظهر فيه تأثير

هذه الصعوبات بوجه خاص . ومع ذلك ربما كان المؤلف قد احتشد له أكثر من القسم الثاني . ولا بد من ذلك ما دام همه الأول - حتى لو تاركا عن مشروعه البيوي صراحة أو ضمناً - هو البحث عن « فكر » نقدي ، لا عن ممارسة نقدية . ولعله حقق في ذلك حين يكتب عن نقد طه حسين بالذات . فعلى الرغم من قلة ما كتبه طه حسين عن نظرية الأدب ، إلا أن عدد القليل أهمه الكبري من جهتين الأولى أنه يحدد الأصول الكامنة في نقده التطبيقي ، والثانية أنه هو الجانب الأقوى تأثيراً في اتجاه الأبحاث الجامعية بعد طه حسين . وقد أشار المؤلف إشارة واضحة إلى هذه الأبحاث حين قال في ختام « المدخل »

« ولذلك تواجه التجاور المكاني للعناصر المكونة للفكر النقدي منعكساً على العناصر المكونة لعمل الأدبي ، فتختفي كلية الثانية تحت وطأة حرثية الأولى ، ويتحول العمل الأدبي إلى إجراء متجاوزة تدرس منعصنة وتعرض الصيغة بتوفيقية لفكر تعاقب الاستجابات النقدية والمتجاوزة مكانيًا في الكتاب أو المقال ، وشماعية رمادية - حيد - في الإجراء ، فيبدأ الدرس الأدبي بالحديث عن البيئة أو العصر ، وينتهي بالشخصية أو سيرة الأديب ، ويثقل بالحال من حيث ارتباطه بمثل عليا ، ومن حيث هو أداء لعصى يؤثر في الناقد . بعبارة أخرى يتحول العمل الأدبي إلى دراج ، نمرع محتويات كل منها لتتلاءم مع ما يناسبها من العصر المستقل في فكر الناقد ، فتوضع بعض المحتويات تحت عنوان العصر ، أو البيئة ، أو الحياة الفكرية والسياسية والاجتماعية . الخ . مرة ، ويوضع لبعض الآخر تحت عنوان السيرة أو حياة الشخصية مرة ثانية . ثم ينقسم ما ينشئ من العمل الأدبي ليوضع تحت بطاقات أخرى - أو عناوين - تناسب ما تنبئ من عناصر . وتعاقب الاستجابات النقدية في عمليات إجرائية متجاوزة ، تبدأ بعصر لعمل وبيته ، وتنتهي بمعانيه وألفاظه » . (ص : ٥٨)

والواقع أن النهج المؤتضب الذي تسير عليه هذه الأبحاث م يعد يرضى الكثيرين من أساتذة الأدب ، ولكن القول بأنه تابع من نظرية الأدب عند طه حسين هو ما لم يجرؤ أحد على قوله حتى الآن ، مما أعلم . حقا لقد أشار جوزف والسكوت إلى هذا النوع من الأبحاث في دراستها عن طه حسين (ص : ٢٤) ، ولكنها سبناه إلى كتاب « ذكرى أبي العلاء » بالذات ، بل إلى فهم خاطئ - لطيفة هذا الكتاب (بشارك فيه طه حسين نفسه) وهو أنه دراسة أدبية . والواقع ، كما يقول الكاتبان ، أنه أدخل في باب الترجمة أو دراسة الشخصية

وما دام كل شيء - تقريباً - في الدراسات الأدبية الجامعية

عندما هو من غرس طه حسين فلا بد إذ ملاحظ صحتها ونهايتها أن نعود إلى فكر طه حسين لتعرف أسباب هذا الصعف والهاوت هذا مطلق علمي شديد لا شأنة له بالمسؤولية بمعناها الأخلاقي. فالمسؤولية الأخلاقية ترتبط بالقدرة. ولم يكن في وسع طه حسين في الربع الأول من هذا القرن أن يصوغ لنا أفكاراً في الربع الأخير منه. مسؤولية كل جيل يحملها إنؤه ومع ذلك عند يتردد المرء في نسبة حالة الحمود والآية التي تسود لدراسات الأدبية الجامعية، أو حالة العوصى الذاتية التي تسيطر على النقد والخرى، إلى أفكار طه حسين؛ ولا يزال فكر طه حسين أكثر تقيلاً من أفكار كثير من معاصرينا. ولقد كان ألمع النقاد في الجيل الذي تلا طه حسين، وهو محمد مندور، امتداداً مباشراً لطله حسين. لذلك يجب أن نفهم فقرة كالفقرة السابقة في ضوء فقرة أخرى وردت في المقدمة بصدد حديث عن منهج الكتاب «من نصوص طه حسين وإليها».

«وبقدر ما نسمي هذه الحركة المنهجية - في النهاية - إلى فهم بناء فكر طه حسين النقدي فإنها نسمي إلى امتلاكه؛ ذلك لأن الفهم تملك للمفهوم، بمعنى القدرة على إعادة صياغته بعد اكتشاف العلاقات بين عناصره التركيبية. ونعمدي قدرتنا على فهم فكر طه حسين النقدي تتوقف قدرتنا على الحوار المتكافئ معه، [وعلى تجاوزه في] آن. وبالحوار والتجاوز نظل محلصين لأفهم عقائده صاحب هذا المكر، ونصيف إلى عقائده التي تقبل التجدد من خلال النقي. ولقد علمنا طه حسين - في الجامعة وبالجامعة - أن فهم لنتلك. وأن نمتلك لتتجاوز. ولم يعلمنا أن نجعل من فكره وثناً نعبده، أو وثناً نرجمه، أو أن نضع بكتابة «حاشية» أو «تقرير» على فكره».

فالذي يطمح إلى تجاوز فكر طه حسين لا يتوقف عند اتباعه الذين لم يفلحوا حتى في تقليده، ولكنه يعود إلى المنبع محاولاً أن يدرس كل إمكانياته. هذا أيضاً منطقي وسديد. ولكن كيف ندرس فكر طه حسين، أو أي فكر آخر؟ إننا ندرسه حسب مقولات فكرية معينة، مستمدة - في القسم الأكبر منها - من ثقافة عصرنا. ولكننا إذا لم نراع في الوقت نفسه مادة المكر الذي ندرسه، كنا بعمرض أن نخضع هذا المكر لتحطيط لا يناسبه، إما لأنه أوسع أو أضيق منه. وهذا هو الخطأ الذي حارم حوله الدكتور جابر عصفور؛ دفعه إليه تشبه بالمقولة السبوية. وحماه من احترامه لتوقائع التاريخية. وقد أمنت المقولة السبوية في هذا البحث - ولا نتحدث الآن عن السبوية بصورة عامة، كعسفة أو كمسح في البحث - أنها لا تصلح للتطبيق في جميع الأحوال. فالحكم دائماً هو مادة البحث، ثم شكل هذه المادة. فكلمنا كانت مادة البحث عرضه لتعيرات مهمة كانت الصيغة السبوية مضللة، لأنها مبنية على افتراض الثبات. وكلمنا

كانت المادة المفكرة مصوغة في أشكال غير مباشرة (كالأشكال الصية) كان إحصاءها لبية فكرية (لافية) متوقفاً عن تجريدها من شكلها، أي على تشويها بصورة من الصور وكلتا الصفتين (التغير والشكل الفنى) متحققتان في نقد طه حسين. ولذلك انطوى هذا القسم من كتاب الدكتور جابر عصفور على تعسف ما. وكلمة «التعسف» قد لا تكون دقيقة في الدلالة على المعنى الذي أريد؛ فالدكتور جابر لا يشوه معاني النصوص التي ينقلها أو يشير إليها عند طه حسين، ولا يبرز بعضها دون بعض ليحتج لرأى مقرر سلباً، إن احترامه لتوقائع هذا محاولته المستمرة لبحث عن «صيغة» لا تواتيه ونتيجة هذا النقص هي أن يمسك بالأطراف المهمة للمفكرة التي عبر عنها طه حسين في سياق خاص أو سياقات خاصة (بمحصيا الباحث بدقة) ويعرضها في تسلسل منطقي، بشده نحو دلالة عامة لم تكن من لوازمها. نعم هذا هو ما يعيه المؤلف بالتجاوز. ولكن الخط الذي لا يسمى «تجاوزه» في مثل هذا «التجاوز» دقيق كالشمرة. وآيته أن يحيط الباحث بكل أبعاد النص، وألا يخرجه عن هذه الأبعاد. إننا لا نستطيع - مثلاً - مناقشة المؤلف لفكرة «أن الأدب مرآة للمجتمع» عند طه حسين بالصورة الآتية.

«إن أسر العمل الفني في سجن المشاكسة مع (الحياة الواقعة)، وإحصاءه الحكم لقانون العلة، يؤكد أننا في قلب المحاكاة الذي ينص - دائماً - بالصدق. والصدق تطابق بين طرفين، وعلاقة يدعى فيها المصنوع إلى عتة

«وكيف يمكن أن يحرر الأديب غيره وهو سجين هذه الحرية التي يولد في دون أن يكون له دخل فيها؟» وعددت ثنت الخبرة ونسب نفس تقدر. وتغلبو لمرآة الأدب فاعلية مستقلة بنفس القدر الذي نتي عنها هذه الفاعلية..

«وتتحول العمل الأدبي بسبب ذلك، تدريجياً، إلى وسيلة لتحذروعي المثلي بمجتمعه، وتنقذه من متج مشارك في العمل الأدبي إلى مسهل سلبى للعمل» (ص ص: ١٢٢ - ١٢٣)

لم أورد الفقرة بنهايتها إشاراً للاحتصار. وأرجو أن أكون قد حافظت على حجج المؤلف كما هي. إن محور هذه الفقرة هو أن الأدب لا يمكن أن يكون محاكياً للحياة ومؤثراً فيها في الوقت نفسه (وقد قال طه حسين بالمفكرتين جميعاً). ولكن الشاخص لا يأتي في الحقيقة إلا من دفع كل من الفكرتين إلى مدى لا تشبه ولا تستلزمه نصوص طه حسين. «القول بمشاكسة الحياة بواقعة لا يقتضى - بالضرورة - أن يكون العمل الفني أسيراً في سجنها، والصدق لا يحتم إذعان المعلول لعنته (إن صح أن طه حسين جعل العلاقة بين الأدب والمجتمع علاقة «معلول»

«عنه» - هذا الحرم القاطع - إلا أن يكون شيء قريب من ذلك قد وقع في «ذكرى أبي العلاء» - الذي يظهر فيه نوع من «مسة بالصفة الوصفية»

وقد أقيمت في هذه الفكرة فكرة أخرى أحسبها . وهي فكرة الختم لنفسى التي عبر عنها المؤلف بكون الأديب «سجين هذه الحرية التي يولد بها دون أن يكون له دخل فيها» . وحرية الأديب برأى مجتمع شيء - وحرية إراء طبعه الخاصة شيء آخر - واد عبد الأديب - في رعه متصرف - نوع من «مخرجين على المجتمع» - فأقرب ما نتصور فيه أن يكون صحرًا إلى أقصى مدى الحرية «مسة للمجتمع» - مع كونه خاصًا أنه «لخصوص» - من نعمة في بد برواته الشخصية - ولكن المؤلف مرجح بين الفكرتين المتباعتين يؤكد امتحانة الجمع بين كون الأديب مؤثرًا في مجتمع متأثر به أو «معلولاً» له - ولم يكن الجمع بينهما - اعتمادًا على بصوص طه حسين أيضًا - مستحيلًا لو أراد «المفكرنا» - كما نرحبها طه حسين - تمكن أن تتفصا كما تمكن أن تتكاملا . وهذا ما يعينه «بالأطراف المهمة» في بعض الأفكار عند طه حسين - ولو التزم المؤلف حد «التحاور» - بقول في دراسة نقدية لاكتفى بإثبات هذا اللبس أو الإبهام - دون أن يبره طه حسين راء لم يقف . ولم يكن ليسلم بها ولكن المؤلف لديه - على ما يبدو - مقولة عن «استقلالية الأدب» - تعقل برأسها في هذه الفقرة . وكثير من فقرات الكتاب

كذلك يبدو لنا شيء من التعسف في مزج المؤلف (وليس طه حسين نفسه) بين الطبيعة الاجتماعية الفاعلة للأدب (أو وظيفته الاجتماعية) والطبيعة السلبية (أو شبه السلبية إن ردنا مرادًا من الدقة) للعملية الإبداعية - ثم بين هذه الصفة شبه السلبية وبين الجهد غير العادي الذي يصاحب عمله لإبداع في كثير من الأحيان . (ص ص ١٥٣ - ١٥٥ . ١٦٢ - ١٦٦ . ١٧٤ - ١٨٠) . فالموضوع الذي تناوله هذه الأفكار الثلاثة واحد حقا . ولكن زاوية النظر مختلفة . ليست العلاقة بين الفكرة الأولى والثانية علاقة تناقص (ص ١٦٣) . ولا بين الثانية والثالثة علاقة «تعارض» (ص ١٥٣) أو اختلاف في مستوى الفهم (ص ١٧٩) . كما يقول المؤلف ولكن الاختلاف الضمري بين هذه الأفكار الثلاثة يرجع إلى اختلاف زاوية النظر (أو المنظور) - وقد استعمل مؤلف هذه الكلمة أيضا ص ١٧٨ . ١٨٠ . وكانت كافية . لو اسرم مفهومها الحقيقي . لاستبعاد كل العلاقات السابقة (موضوع الواحد) وهو الأدب - بظريته في الحالة الأولى من زاوية علاقته سائر المؤسسات الاجتماعية . وفي الحالة الثانية من زاوية وجوده فقط . وفي الحالة الثالثة من زاوية علاقته بمجده . ولعل طه حسين حين تحدث عن الأدب من منظور ثان - مصور الوجود - كان أقرب إلى مفهوم «استقلالية

الأدب» مما يظن المؤلف . وإلى لأرجوه أن يراجع النص لدى نقله (ص ص ١٦٢ - ١٦٣) عن «حصام ونقد» (ص ص ٥٨ - ٥٩) فإن إلحاح طه حسين على تشبيه الأدب ب«موجودات الطبيعة التي لا» - تنسق مثل هذا الحس لدى «كتب في غريبك» وهي لا تنسق حقا وبصريح ورونها وبهجته لتتلق مثل حقا آخر ركب في صبيحت - «أدى إلى أن يكون داحلاً في مفهوم «استقلالية الأدب» - منه إلى فكرة «مقدور الطبعي» - وإن كان من الاسم لا من حده لمفكره مكافئ في نقد طه حسين

نقطة مظهر آخر يندبث «التحاور في السجود» الذي يحدث عنه - فقد لا «تعمد» مؤلف في تفسير راء طه حسين ب«طبعي» اندفع بنفسه - وكما يعيد سكتها حيث تبدو شيئا بعد انفسه بفكر المؤلف - لاحظ طه حسين - قربة مرة أو صعيته مرد - في كثير من صفحات الكتاب ومن أمثلها الواضحة مناقشة المؤلف لموضوع ذاتية الأدب بالقبس في التاريخ (١٣٩ - ١٤١) . إن كثيرا من بصوص طه حسين تقبس الأدب بقباس الواقع . فتجعله صورة صادقة للواقع . ومصدراً قيا من مصادر التاريخ - ولكن هذه البصوص - من جهة أخرى - تؤكد أن في الأدب «قبسة مصدرة» ترجع إلى الصيغة الذاتية التي تقدم بها للواقع . ولعل تعسف طه حسين في الأدب بهذه التوقعات . إلى حد لا يكون «تجاوزا» فكار طه حسين ويمكن أن يبحث - مع طه حسين أو بعد طه حسين - عن طبيعة هذه القبسة المصادة وعلاقتها بالقبسة لأصبة الواقعية - يمكن أن ندرست ذلات أو بوجه نقد - من دحل فكر طه حسين نفسه . ويظل تحاور هذا الفكر مستمر ب«سبح القدي» أما أن حول العمل الأدبي إلى مستويات . ونحدث عن «المسوى المعرف» كواحد من هذه المستويات . فمن سطح - وخلق قارئنا معنا - من فكر طه حسين لدخل في بصر بقدي آخر - ومثل هذا «التحاور» لا يصبح إلا بد شيا المؤلف أن ينفذ وقفه أخيرة . في فصل «أكثر» . لتقييم فكر طه حسين النقدي في مثل هذه الوقفة يمكن أن يتسع المجال لمؤلف كفى بسط الفكرة الأحدث . وبين ماد كانت أقدر على نفسه ضيقة العمل الأدبي - أما أن يلقبها ب«فئة» - كما فعل - فإنه يندبث لا يصف طه حسين ولا يصف نفسه بقول المؤلف

«والفارق بين الأدب والمزج - على حد سحر فاروق يرجع إلى بداية التي يصح عمل الأديب . والتي تتر صورة عن صهي نفسه مصدرة ترتد إلى «معالاة الأدب» (هدد هي أفكار طه حسين) ولندبث مثل محتوي معلى بعض الأدبي محتوي د ب - من حيث به بصد وجهه بضر الأديب في الواقع المقدمه . وبمعكس وقع اختفى على وحدته - وكان هذا محتوي المعر

قسمه بين طرفين . يرتد أوهما إلى أحداث أو وقائع
تتصل بالعصر الذى يعيش فيه الأدب . ويرتد
ثانيهما إلى التفاعلات الأدبية بهذه الأحداث
والوقائع .

هذا الكلام الأخير هو كلام المؤلف . وقد عبرنا بكلمة
«المستوى» بدلاً من «الاعتوى» الواردة فى نفس المؤلف ليكون
كثير انساقاً مع فكره . فمن الواضح . خلال كل مناقشاته
«محاوراته» لا فكر فيه حسبي . أنه لا يقل قيمة العمل
لأدبى من محبوى وشكى . أو معنى وعطى . أو أصلي وصوره
ولكن قوته «ولديته» يصل اعتوى لمعنى للعمل الأدبى محبوى
ذاتياً «إد» كان بعيداً عن فكره حسبي . وهو كذلك
«انقطع» - فإنه غير واضح فى التعبير عن فكر المؤلف أيضاً . بل
إنه يُشير عبره شديد . فكيف يكون المستوى - أو اعتوى .
سبيل هنا - معنى ذاتياً «أليست» المعرفة . بصريح اللفظ .
معرفة بشئ «خارج» ذات «يعمل» المؤلف يرتد معنى خاصاً عبر
هذا المعنى المتبادر . ولكن مثل ذلك المعنى يحتاج إلى محال أوسع
تشرحه . فضلاً عن أنه - فى مثل هذا السياق - يحتلظ بأفكار
له حسبي . ولديته قنناً إن المؤلف لم يصف نفسه كما أنه لم
يصفه حسبي .

وقبل أن نخرج من مناقشة هذا القسم الأول ~~المؤلف~~
يصحح - عن - عن ذات أنفسنا . فنقول إن هذا القسم كان
يمكن أن يستقيم للمؤلف أكثر بما استفاد لو أنه ~~تجنب~~ ~~المنهج~~
التاريخى لى نخله بدلاً من المنهج السبوى . ورغم - ولو أننا لم
نعكف على نقد طه حسين كمكروه . وبسعدنا أن يصحح لنا
أفكارنا حول هذه النقطة وغيرها - أن أفكار طه حسين عن
صناعة الأدب وصيغة النقد تنسج ويلتئم بعضها مع بعض فى
حصص تصويرى واضح . يبدأ من تعرفه حارمة بين «التاريخ»
والنقد» - مع من شديد هو الأول - تنهى توحيد كامل
بسبب . مع ميل أقوى إلى لثاني . وهذا الموقف المنهجى يمكن
موقفاً مستتباً أعده بين لوصفه من ناحية والفلسفات الروحية
والعقدية من ناحية أخرى (لعل لرحسبون ثم كرونش تأثيراً فى
هذا الخوف من فكره حسين . وإن كنا نرى أن هذه المظنة
حاج إلى مزيد من البحث) انتهى بتوافق واضح مع فلسفه
صوهر . وانعكس على مصيرته النقدية الثمينة فى صورة قريبة
حد من مصيرته راسوم حول علاقته التصميم بالتمدد . أو
«البناء» - «السيح» فى العمل الأدبى

«تقسم» لثاني من كتاب مختلف اختلافاً واضحاً عن
«تقسم» الأول . النوع فى هذا القسم الثانى باحث أسدولى يعامل
مع موضوع طه حسين النقدية على اعتبار أنها موضوع أدبية
والمؤلف يتوصل هذا الاعتبار فى الفصل الأول «بين الأدب
والنقد» . معتمداً على موضوع طه حسين حول طبيعة عمل الناقد

(بل مؤرخ الأدب أيضاً) . ليقررو أنه «نقد» «دى» .
«صغى» . ولكن هل هذا القول صحيح على إطلاقه «إيه»
فيما يرى - مرتبط قضية لعلاقة بين تاريخ الأدب ونقد
أن حد يرتبط كلاهما بالآخر «والى أى حد تفصلاً» «فى أى
حد يسبى الأول إلى العدم» . وإلى أى حد يخص الثانى من
وسدوى إن صد حسبي «ينته» إلى حل واضح هذه المشكلات
تعددت النظرية هنا فى مقدمه «الأدب» الخاضع «سديدة»
الاضطراب . وإن شئت فارجع حسبت إلى «تتحقق» من صحته
هذا الحكم . وسبب من هذا الاضطراب لم يكن موقفه من
دنة بعد واضحاً أيضاً . ويبدو لي أيضاً أن هناك معضلة
مهمة فى تصور طه حسين الفكرى «أحدث» يسبب فى عدد من
مقالات «من بعيد» التى كتبت عن أثر أزمة «الشعر الخاضع»
- الأول أو الثانية - هى هذه التقلبات ميل واضح إلى ترددية
كتنسيته الجماعية . مهدت لتتحل شبه «م» عن مهمة مؤرخ
الأدب التى ظهرت فى مقالات أخرى «لثانى» من حديث الأربعاء
- كم ظهرت فى الأدب الخاضع من جهة أخرى - «فى مهمة»
«ساده» (تتجهوه طه حسين ليقف لدى تعجب عنه أدبية) وهى
التي ظهرت فى الجزءين الأول والثالث «ما» «تصف» «لثانى»
«صيته» كتاب «م» «التي» «وموقف» طه حسين فى هذا الكتاب
واضح كل الوضوح . فهو - أولاً - كتاب نقدي وليس كتاب
تاريخ أدب . وهو - ثانياً - كتاب عن شاعر لم يكن طه حسين
يحب . ومع ذلك فقد فرغ له فى عطلة الصيفية وخرج به وقد
بلغ مع هذا الشاعر إلى حالة إلا تكون هى الحب فقد كان فيها
كثير من الفهم والعطف . ومهما يجتهد الدكتور جابر عصفور فى
تفسيره على أنه تعبير معكوس عن حب طه حسين لأبي العلاء
(حتى يسلم له الحكم المطلق الجارم على نقد طه حسين بأنه ذاتى
محض) فإن ذلك لا يطمس حقيقته الإنشائية . وهى أنه قراءة
حقيقية خرج فيها طه حسين من ذاتيه بيقرب من ذاتية المثبتي
المتغيرة . هنا يبدأ التحول الثانى المهم فى فكر طه حسين من
الذاتية Subjectivity إلى التيار الذاتى - Inter-subjectivity .
وهو ما يعنى قبوله لمذهب الظواهر . ويتفق وتعاصفه مع الفكر
الوجودى فى هذه المرحلة من حياته .

بالضبط لا تمثل هذه المعضلات بمشكلات محدثة . يمكن
مرحلة ما إرهابيات فى المراحل السابقة «لثانى» «لثانى»
الثانية . وهذا ما يحدث الباحث السوى «لثانى» «لثانى»
من المتغيرات . ويسبب أن تعبر الجزء يستتبع تغير ككل . ولديته
تظل كثير من المشكلات مماثلة «لثانى» «لثانى»

لقد أدت شئ المؤلف هذا الموقف إلى إعطائه جانب مهم من
فكر طه حسين النقدى وهو الخاضع «لثانى» «لثانى»
بمثل فى مفهومه «لثانى» . ومكشوف «لثانى» «لثانى»
بوصفه مهارد تنطويها النقد عموم . وبوجه خاص «لثانى» «لثانى»
معين وهو طه حسين إن هذا الجانب لا يمكن إحصاءه

عصمور على أخطاء لغوية نعلها بخاور العشرين ، اعمى ان تكون من اعميل المصححين . ولكن مبقى نقصر عن حرف مثل « القوة الأدنى » (ص . ٩٤ ، ٩٦ ، ٩٣٠) فهذه ليست من جرائر المصححين . ولكنها من جرائر صاحب « النفوس الأعظم » علينا وعلى الناس

وكان أسنادنا رحمه الله . نحب أن نطبع في حديثه وحاولنا أن نسي - من ما نسيه بمقدوره فيه - إصدده حين أعورنا إيقاعه الذي يشبه السحر، ونمينا أن يالف القاريء في أماننا هذه صرياً من الكلام يحيط بالعرض ولا يتعداه . وقد رأيت زميلنا وأخانا الدكتور جابر عصمور يكتب المصححين والثلاث فيما كانت تنق به صفحة أو نحوها

وبعد مرة أخرى ... طعل « تجاوزت » ما كان مقدراً لهذا انفال من صفحات . ولكني لم أتجاوز - علم الله - قدر الكتاب ، بل إلى لم أوفه حقه ، ولعل غلوت في علاقه ، فلا حسين واهم أن في هذا عصا من قيمته ، فقد تمر السنوات دون أن نطفر مثله حسبه أنه يثير - ربما للمرة الأولى في نقدا الحديث - أخطر قضايا التسج . ومع من ؟ مع القطب الكبير الذي ملأ الدنيا وشغل الناس ، وتاهت حقيقته بين أعدائه وأوليائه .

حصولاً كاملاً بمصره . حيث يدوب في مسائنها . وإن حار أن سحره كحره مسم لها . ولكن تثبت المؤلف بالمقولات اسبوية جعل لا سمح منه إلا ظلاله

ويبقى تحليل المؤلف للأشكال الفنية التي يتجدها الحديث النقدي عند طه حسين . وهنا يستخدم المؤلف كل الأدوات التي نعلمها من علم الأسلوب ومن تفسير النصوص (المرميوطيقا) إلى جانب التحليل البيوي « ليمثلك » نصوص طه حسين حقا . ومع نبي أحاطه في تفسير كثير من نصوص طه حسين النقدية . وخصوصاً تلك التي تنمى إلى المرحلة الظواهرية من تفكيره ، فقد حلا أعمى كثيراً من نصوص المرحلة الوسطى . وأران من دلالاتها ما لم أتبه إليه قط ، مع أنه ، حين تستكمل له أدوات تفهم كما استكملها المؤلف ، وأصح وصوح الحقائق العلمية . وأنحص توضيحه لشكل « التمثيل الكنائى » في مقالات طه حسين عن الشعراء الجاهليين ، وتحليله الأسلوبى البارع لدلالة صير التكميم ، محرذاً ومسبقاً بأما ، في معظم مقالاته ، مما جمعه أشبه « بلارمة » صده .

وبعد . فإن أساذنا ، طيب الله ذكروه ، لا يمكن أن نذكره أحداً ذا أخطاء في اللغة وقد وقعت في كتاب الدكتور جابر

ت . س . إيوت في المجلات الأدبية (١٩٣٩ - ١٩٥٢)

في العدد الرابع (يوليو ١٩٨١) من مجلة «فصول» كتب الدكتور ماهر شفيق فريد دراسة قيمة وشاملة بعنوان «أثر ت . س . إيوت في الأدب العربي الحديث» وكانت قد عيّنت في الفترة الأخيرة بدراسة مجلاتنا الأدبية ودورها في الأدب العربي الحديث في حقبة لم تتعرض بعد للاستقصاء والرصد الشامل . وهي الحقبة التي بدأت قبل الحرب العالمية الثانية عام ١٩٣٩ وانتهت ببداية حقبة جديدة في يوليو ١٩٥٢ . وكان مما شاقني في دراسة تلك الحقبة أن أتبع كتابات أدبائنا عن إيوت وتقديمهم إيائه للقارئ العربي . وخرجت من ذلك ببعض الملاحظات ألفت عليها هذا المقال الذي أرجو أن يكون مكملاً لبعض جهد الدكتور فريد .

وعلى ذلك لمادة المقال مستقاة أساساً من المجلات الأدبية للحقبة السابقة؛ لأن هذه المجلات كانت مهتمة بالكتابات الأولى عن إيوت من ناحية ، فضلاً عن أنها - بتواريخها المبكرة - ترد التواريخ اللاحقة لما كتب عن إيوت - في كتب أو أجزاء من كتب - إلى أصلها . وبذلك تضع الظواهر في إطارها التاريخي الضروري في مثل هذه الحالة ؛ أعني حالة الرصد وتتبع تطورات الظواهر . وبذلك أبعثاً تلقى ضوءاً لا غنى عنه في معرفة أثر إيوت في أدبنا الحديث . وسوف نرتب هذه الكتابات هنا ترتيباً تاريخياً مع موجز لكل منها، قبل أن نتعرض لتحليلها والحكم عليها .

ويستمد من هذا الخبر أن ناقله لم يكن على دراية كافية بإيوت ؛ فقد سلكه في سلك النقاد في الوقت الذي كان فيه إيوت - عام ١٩٣٩ - شاعراً معروفاً أيضاً .

٢ - الشعر الحديث : إبراهيم ناجي

في أغسطس ١٩٣٩ نشرت مجلة «الهيئة الجديدة» الشهرية مقالاً بهذا العنوان لتاجي^(١) ، تحدث فيه عن خصائص هذا الشعر وعلاقته بالرمزية التي يسمي شعرها في مرسا - كما يقول - باسم «شعر الخمس أو موسيقى المعرفة» (ربما يكون

١ - خير مذكر عن إيوت

في ٣٠ مايو ١٩٣٩ نشرت مجلة «الثقافة» الأسبوعية في باب «أبناء وآراء» خيراً ملخصاً عن الملحق الأدبي لصحيفة التاجز جاء فيه

«كان ت . س . إيوت الناقد الإنجليزي المعروف قد عقد في إحدى دراساته انشائية مقارنة بين شلي ودرايدن، فصل فيها درايدن ، وشاد بشعره ، وأشار إلى ما في شعر شلي من حروح على المؤلف . وقد تطوع للرد على هذا النقد فريق من النقاد الإنجليز، كان آخرهم الأستاذ س . لويس»^(٢) .

أما ترجمة هذه الأسطر التي أصبحت أربعة هنا فنقول -
مع ملاحظة التصحيح الذي لجأ إليه الشاعر ، أى إحقاق هبة
البيت الأول ببداية السب الثانى لحق ما يسمى فى العربية
Engablement معنى . التدفق أو الخريان

لا ماء هنا ولكن لا أكثر من صحر
صخر ولا ماء والطريق الرمية
الطريق تخرج فوق الصخر بين الجبال
الجبال التى من الصخر بلا ماء .

ويقفر ناجى قفزة أخرى فيتخطى ستة أسطر من النص
الأصل حتى يصل إلى هذين السطرين :

There is not even silence in the mountains
But dry & sterile thunder without rain

وهذه ترجمتها :

بل ليس نمة فى الجبال سكون .
ليس سوى رعد عقيم جاف بلا مطر .
أما نقله لرأى إليوت فى الشعر فلا ندري مصدره ، ولكنه
يبدو متجانساً بالملاحظة الواردة مع ما هو مشهور من رأى إليوت
وعكسه حول الشعر .

٣- من الأدب الإنجليزي : نور شريف

فى ١٦ مايو ١٩٤٥ نشرت مجلة «الفجر الجديد»
الأسبوعية مقالا تحت هذا العنوان لنور شريف^(١) (الدكتورة
وأستاذة الأدب الإنجليزي بجامعة الإسكندرية فيما بعد) وفيه
تحدثت عن المدارس الشعرية فى الأدب الإنجليزي ، وتناولت
قصيدة «الأرض الخراب» وقالت إن إليوت صور فيها «الخلال
النظام الاقتصادى والاجتماعى ، وتأثير هذا الاخلال فى
يعيش فى ظله . وكانت «الأرض الخراب» أول محاولة حديثة
فى الشعر لسط حقيقة العالم الصناعى وما لازمه من قذارة وفقر
إلى غيرهما من الحقائق التى ظلت بعيدة عن الشعر الإنجليزى
منذ العصر العكورى . ولكن إليوت بمواجهة المجتمع الصناعى
المحلى واكتشاف تعاقب مثل الآلية صدم هو الآخر صدمة ارتد
على أثرها إلى عالم الماضى والكنيسة الأنجوسكسونية .

ثم تناولت الكاتبة - بعد ذلك - جماعة الشعراء التى
عرفت فى الشعر الإنجليزى بيساريتها، فتحدثت عن أودن وسندر
وداى لويس . وقد تأثروا - كما نقول - بكتابات انغلامه
العلمين الماديين التى أثبتت صحتها روسيا الحديثة ، ومن هنا
عسروا كل شئ تفسيراً اجتماعياً .

ومن الملاحظ أن «الفجر الجديد» كانت أول مجلة يسارية
تظهر فى مصر بعد الحرب مباشرة ، وأنها حاولت باستمرار أن
تقدم تفسيراً ماركسياً للأدب والحياة . كما يلاحظ أن كاتبة المقال

لذلك صفة عما أسماه الدكتور متدور بعد نحو ثلاث سنوات
باسم «الشعر الملهوس» . ثم يحدث ناجى عن بعض الشعراء
لذين أثروا - كما يقول - فى الأدب الحديث وكلهم إنجليز ، فبدأ
بكيلج وهاردى وترجم بعض أشعارهما (ولا ندري ما صلتها
بالشعر الحديث معنى وتاريخاً؟) حتى وصل إلى قوله :

ويبقى الآن شاعر متناه فى التجديد ، ولكنه عظيم القيمة
وجدير كل الحداثة أن يقرأ لأنه الوحيد الذى سيحلد ، ذلك
هو الشاعر S. Eliot إليوت . (هكذا فى الأصل) .

وأبت أنه يجمع بين القديم والجديد ، وترى فى قصائده
أشواً من الموميرية والملتونية ، إلى القصائد التى تصف لك
شوارع نيويورك، إلى تلك التى تصف لك الحرب الأوربية
وهواد . ويسميه بعضهم من شعراء «الصخر» كجودلير ويو .
وهم شعراء ساخطون على رماهم ، ولكن إليوت ساحط ، غير
أنه ليس بخارج عليه .

يقول فى سخطه على العصر الحاضر ونحو فى عصر
أطست فيه النظم ، وانتزعت الثقافات ، وأنا لرى التدمير يموت
كل ما هو جليل وعظيم فى الروح والمعيشة ، ومن قصائده :

الأرض الخربة

لا ماء هناك بل هناك صحور . صحور بلا ماء ، وهذه
رمل ، وقد حرم الصمت على رأس الجبل .
وهما عريان لا يحطران

ورأيه فى الشعر أنه «اللمط العالى والعاطفة المرتبة
المضروعة» أو بعبارة أخرى «إلغام وعاطفة مرتبة منسقة»
وتحت ضغط كبير .

ويعتزم ناجى مقاله بعد ذلك بالإشارة إلى المدارس التى لا
تفهم (بضم التاء) ، وحيثا عنده أنها تصور الحياة المريضة،
وتنصرف إلى تسجيل خصوصيتها، ولا تبعاً بالجمهور

فى هذا المقال المتسر فى نماذج وأحكامه خلط كثير بين
مفاهيم واضحة التميز والتعدد فى الشعر ، ولكن هذه قضية
أخرى . أما نصبة إليوت فى المقال فى الملاحظ أن الشاعر - كما
هو واضح فى النص السابق - لم يقرأ عملاً كاملاً لإليوت فيما
يسو ، وإنما اعتمد على مقال فى صحيفة أو أكثر . وفى نصه
السابق أيضاً أول إشارة فى العربية لقصيدة إليوت المشهورة ،
ويكن ترجمته للسطرين السابقين من مقطعها الخامس لا تدل
على احترام للنص أو فهم له ، فالسطران فى الأصل يقولان :

Here is no water but only rock
Rock and no water and the sandy road
The road winding abt among the mountains
Which are mountains of rock without water

حاول أن تفسر قصيدة إليوت على هذا الأساس ، وقدمت - لأول مرة بعد مصطلح «الأرض الحربة» الذي اختاره ناجي- مصطلح «الأرض الحراب» عنواناً اشتهرت به قصيدة إليوت في العربية بعد ذلك

٤- الأرض الحراب : نور شريف

في ١٦ يونيو ١٩٤٥ نشرت «المعراج الجديد» مقالاً بهذا العنوان لنور شريف^(١) أيضاً ، استلكت بقولها : «يتزعم ت. س. إليوت جماعة من الأدباء الإنجليز تركت أثراً فعالاً في الأدب الإنجليزي ، وخاصة في عشرينياته» وكان من هذه الجماعة باوند وجي.س. جويس ولورنس ورجينيا وولف . ثم تناولت القصيدة بالعرض والتحليل . ولكنها بحثت على إليوت في النهاية مانعاً عليه هارولد لاسكي من أنه أصبح رجياً جباناً ، لأنه لم يؤد رسالته للمجتمع كمتنان ، إذ وجه اهتمامه إلى تحرير نفسه من الحراب المحيط به، معرضاً عن الحالة التعمسة التي تروح تحنها أغلبية الشعب .

ومن الملاحظ أن هذا المقال وسابقه كانا يمثلان أول جهد مدرّوس لتقديم إلوت إلى القارئ العربي ، بالرغم من اختصارهما معاً على قصيدة واحدة ورؤية محددة لهذه القصيدة .

٥- ت. س. إليوت : لويس عوض

في يناير ١٩٤٦ نشرت مجلة «الكاتب المصري» الشهرية مقالاً مطولاً بهذا العنوان للويس عوض^(٢) ، يعرض فيه الكاتب لظهور إليوت وقصيدته «أغنية العاشق بروفروك» التي عدّها أهم شعره ، فضلاً عن كونها لغت إلى الانظار ، ويربط الكاتب القصيدة بالشعر الإنجليزي فيما بين الحربين ، ويعرض لعموم هذا الشعر وأسباب ذلك العموم . ثم يتحدث عن استبصار الميثولوجيا اليونانية والرومانية ، وتأثير إليوت بالتراث المسيحي وكومبديا دانتي . وبعد الكاتب قصيدة «الأرض الحراب» بمثابة ملحق ثقافات شرقية وغربية قديمة وحديثة، وثنية ومسيحية . ويرجع على تأثير إليوت بتجاربه الشخصية بوانسحابه منزماً أمام اقوى الحصارية الجديدة التي تسحق الفردية سحقاً . وبعد الكاتب إليوت «نقطة تحول في تاريخ الشعر الإنجليزي» ، ويناقش أثره في مدرسة بأكملها من الشعراء لشباب ، ويعرض لمراحل تطوره حتى بلغ مرحلة الشعر الفلسفي و«متأثير بقى ولكن الكاتب ينهى إلى أن إليوت حامل هدم كما قال عنه ستيفن سندر ، ورجل ينتمى إلى القديم وعصوره . عثت ابرجوازية والديمقراطية ، وينتهي بالرجعية والعاشية ويختم المقال بقوله : «رداً لم عد ناساً من أن يقول إن العاشية إسمالاً هي الاصطاعية الصناعية» اتصحت أصول هذا الانحاء وأمثاله في الشاعر الرجعي للناقد الرجعي توماس ستيرنر إليوت .

من الملاحظ على هذا المقال أنه أوفى مقال ظهر عن إليوت حتى انتهاء الحقبة ، وأنه يلتقي مع مقال نور شريف السابق في رؤيته لإليوت وحكمه عليه . وكان لويس عوض في تلك الفترة قد أعلن - في مقدمته لديوانه بلوتولاند - أنه ماركسي . ولكن من الملاحظ أيضاً - كما أشار الدكتور ماهر فريد في دراسته المذكورة - أن بعض المعلومات وتوزيع وردت خطأ في كتابه وفي الأدب الإنجليزي الحديث الذي يضم هذا المقال ، ومنها تأريخه لظهور قصيدة «بروفروك» بعام ١٩١٧ في المقال (عام ١٩١٤ في الكتاب) وصحت ١٩١٥ كما ذكر الدكتور فريد . أما أن لويس عوض قد عد إليوت «شاعر الإنجليزية الأولى» فهذا رأي . وإن كان وبد الخامسة العشرة لإليوت، الذي اتضح أثر شعره على ديوان «بلوتولاند» .

٦- هملت : عبد القادر الساحي

في ٧ مايو ١٩٤٦ نشرت مجلة «الثقافة» مقالاً تحت هذا العنوان للساحي^(٣) ، وقد استلكت بعرض آراء إليوت حول مسرحية «هاملت» و«محوه عليها» وعده إيها «عملًا فاشلاً» . وعلق الكاتب على ذلك بقوله : «وقائل هذه العبارة ت. س. إليوت» وهو أكبر النقاد وأبعدهم صوتاً في العالم الأنجلو ساكسوني . ثم عرض لما كتبه إليوت عام ١٩٢٣ حول «وظيفة النقد» ولكنه خالفه فيما يتعلق بهاملت ومسرحيته .

ومن الملاحظ أن إليوت في هذا المقال كان قد بدأ يشغل الكاتب بأرائه . وإن كان الكاتب قد بالغ في استخدامه صيغة «أعمل التحليل فيما يتعلق بإمكانة إليوت في النقد» ويبدو أنه فعل ذلك على سبيل إقناع القارئ بالقصبة من وجهة نظره ، وتلخص في الإعجاب الشديد بالمسرحية وطلب .

٧- من آراء ت. س. إليوت : محمود محمود

في ١٦ يناير ١٩٥٠ نشرت «الثقافة» مقالاً تحت هذا العنوان لمحمود محمود^(٤) ، قدمه بقوله : «ت. س. إليوت كاتب إنجليزي معاصر له مذهب خاص في كتابة القصة» وله آراء طريفة في النقد الأدبي، مثل معصبه لنا للقارئ العربي . ثم لخص بعض آراء إليوت في «معي الثقافة» وتأثير الأدب ، من حديث له مع مراسل صحيفة أوروبية ونعت هذه العديدين ساق الكاتب آراء إليوت بعبر ملحق أو إشارة بصادرها . وبكته عقب في ختام المقال بقوله : «هذه شذرات من آراء ت. س. إليوت الأدب الإنجليزي المعاصر» أقدمها للقارئ العربي لتشجع فيه قوة الفكر وأصالة النقد» .

ومن الملاحظ أن كاتب المقال لم يكن على دراية كافية بإليوت ؟ فقد ذكر وهو يقتبس من إجابات إليوت لأسئلة المراسل الأوربي أن له كتاباً عن «التقيد» وما هو بكتاب .

سبب مقاب طوبل بعنوان «التقاليد والموهبة الفردية» كما هو معروف الآن .

٨- مقومات الشعر الإنجليزي : رشاد رشدي

في ١٢ مارس ١٩٥١ نشرت «الثقافة» الحلقة الأولى من سلسلة هذا العنوان لرشاد رشدي^(٨) ، من خمس مقالات . وفي المقال الأول عد إليوت «من كبار الشعراء المحدثين» وتحدث رشاد رشدي عن تنوع موضوعات الشعر الإنجليزي الحديث ، وكيف أن القوة العاطفية التي تكمن وراء الشعر مازالت تربط بين القديم والحديث . وفي المقال الثاني^(٩) تحدث الكاتب عن امتداد الشاعر في كل العصور التي سبقت بحيث لا يصبح نتاجا لعصره محسب ، بل نتاجا لكل ما انحدر إليه من تقاليد شعرية . وأشار إلى أن ثمة حدودا ثلاثة عريضة يشترك فيها أغلب الشعراء الإنجليز وهي : التمرد على حياة الآلة ، والرجوع إلى حياة الروح ، ولقدريّة أو الحبرية . وفي المقال الثالث^(١٠) ناقش خط التمرد عن حياة الآلة ، ومثل بقصيدة «الرجال الخوف» ، واقتبس منها مقطعات طويلة فضلا عن بعض أبيات من «الأرض الحراب» . وفي المقال الرابع^(١١) ناقش خط العودة إلى حياة الروح ، ومثل بالقصيدة نفسها مرة أخرى ، ثم اقتبس بعض أبيات من قصيدة أخرى لإليوت لم يذكر صوابا . وفي المقال الأخير^(١٢) ناقش خط الحبرية دون أن يثل بشيء من شعر إليوت ، مكتفيا بشعر زملائه وفلامذته .

ومن الملاحظ أن الكاتب لم يذكر أي مصدر في كراسته هذه ، بالرغم من استخدامه لبعض آراء إليوت نفسه حول الشعر الحديث واتصال القديم بالحديث ، وصلة الشاعر بعصره وكل العصور، ومخاداره من التقاليد ، وكذلك حساسية الشعراء المحدثين ومفومات هذه الحساسية ، وكلها عناصر أقام عليها دراسته نفسها التي اقتبس فيها - كما أشار الدكتور فريد في دراسته - بعض آراء إليوت في مقدمته لكتاب «كتاب صغير لشعر» اندى وصمته آن ويدلر ، وهي آراء لم يرقها الدكتور رشدي إلى مصدرها .

٩- الرجال الخوف : عبد الغفار مكاوي

في ١٥ ديسمبر ١٩٥٢ نشرت «الثقافة» ترجمة لقصيدة «لرحل الخوف» لإليوت قام بها ع م^(١٣) (الدكتور عبد الغفار مكاوي اندى وقع اسمه بالخرفين الأولين) وكانت هذه أول ترجمة كاملة لإحدى قصائد إليوت خارج الفترة .

هوامش :

(١) « الثقافة » : ٢٢ ص ٤٢

(٢) « الثقافة » : أغسطس ١٩٢٩ ص ٣٢ - ٣٥

وبالرغم من الاجتهاد الكبير الذي بذله المترجم في نقل هذه القصيدة الأقل صعوبة من زميلاتها فقد تغاضى عن «الفتح» الذي وضعه إليوت تحت عنوان القصيدة وهو A penny for the Old Guy وترجمتها : «س أو قرش للعجوز» وهي عبارة كانت تأتي على لسان الشحاذين في الشوارع ، وقد دخلت بعضها في بعض الأغاني الشعبية

كما تغاضى المترجم عن بعض المعاني للحدثة في القصيدة مثل عبارة : Prickly Pear التي تكررت أربع مرات ، بمعنى «شجر التين الشوكي» لا بمعنى «شجرة الصبار» . ولكنه ترجم عبارة For Thine is The Kingdom بعبارة «المثل لك» في حين أن رشاد رشدي كان قد ترجمها حرفيا بعبارة «لأن ملكك يا إلهي ملكك»^(١٤) . ومن الواضح أن ترجمة مكاوي أقرب إلى العبارة العربية المشهورة في التراث الإسلامي . ويبدو أن صديقه صلاح عبد الصبور وعبد الرحمن فهمي قد راقبها العبارة على هذا النحو فجعلها الأول - بعد ذلك - عنوان لإحدى قصائده، وجعلها الآخر عنوانا لإحدى قصصه .

وستطبع أن ملخص من هذا العرض لكتابات أدبنا عن إليوت ونقدتهم إياه للقارئ العربي . ببعض الملاحظات الأساسية .

الملاحظة الأولى أن مجلة «الثقافة» كان لها نصيب الأسد في هذا التقديم ، على حين لم تلتزم مجلة «الرسالة» أو كتابها إلى إليوت على الإطلاق .

الملاحظة الثانية أن معظم الذين قدموا إليوت وكتبوا عنه في تلك الفترة كانوا من المشتغلين بالإبداع أساسا ، ابتداء من إبراهيم ناجي إلى عبد الغفار مكاوي ، وإن أول نص كامل مترجم من شعر إليوت لم يظهر إلا في بداية الفترة الثالثة بعد يوليو ١٩٥٢ .

الملاحظة الأخيرة أن هذه الكتابات المبكرة ظلت محصورة في نطاق صيق دون أن تنجح في توسيع شهرة إليوت كي تحدث في الحقة التالية ، وأنها - أيضا - انقسمت عند تقييم إليوت وشعره إلى قسمين : قسم يراه عظميا وحديرا بالخلود ، وقسم يراه رجما ، ولكن كلا القسمين تحمس له الكتاب في النهاية

« على شمس »

- (٣) العجر الجديد ١ من ٧ - ٨ .
 (٤) العجر الجديد : ٣ من ٢٣ - ٢٤ .
 (٥) الكلب القصرى : ٤ من ٥٥٧ - ٥٦٨ .
 (٦) الصلة ٣٨٤ من ١٨ - ٢١ .
 (٧) الثقافة ٥٧٧ من ٦ - ٧ .
 (٨) الثقافة ٦٣٣ من ٦ - ٧ .

- (٩) الثقافة ٦٣٦ من ٢٠ - ٢٢ .
 (١٠) الثقافة ٦٣٨ من ١٣ - ١٥ .
 (١١) الثقافة ٦٣٩ من ٢١ - ٢٣ .
 (١٢) الثقافة ٦٤١ - ٦٤٢ من ٢٠ - ٢٣ .
 (١٣) الثقافة ٧٢٩ من ١٧ .
 (١٤) الثقافة ٦٣٩ - ٦٦٠ مارس ١٩٥١ من ٢١ .



الهيئة المصرية العامة للكتاب

مجموعتنا تحت إشراف من الكتب الجديدة

تقدم

مكتبة عربية

أبو النصر لغاري
في الذكرى الألفية لوفاته
تصنيف د. إبراهيم مدكور
٤٠٠ قرش

مكتبة ثقافة

الحياة على ورق
سمير صبحي
٢٥ قرش
الخلافة والنسبة
عبد المولى
٢٥ قرش

المجلس الأعلى للثقافة

الروائع من الأدب العربي
لعصر الجاهل - الجزء الأول
إشراف ومرحمة
يوسف حبيب
٥٠٠ قرش

مصر النهضة

التيارات السياسية والاجتماعية
بين المهديين والمخاضين
(دراسة تاريخية في فكر
الشيخ محمد عبده)

مصر النهضة

مجمع اللغة العربية
(دراسة تاريخية)
د. عبد المنعم الدسوقي الحمصي
١٠٠ قرش

تراث

لصالح الإشارات
«أحمد الثالث»
قدم له وحققه وعلق عليه
د. إبراهيم بسيوني
٩ حيات

مرحبات عربية :

الاصح والنور

عبد الله الطوحي

٨٠ قرشاً

الإبداع العربي

مدينة الباب (قصص قصيرة)

أحمد الشيخ

١٠٠ قرش

١٠٠ قرش

بمكتبات الهيئة وفروعها بالتجارة والمحافظات

١٩٩٩

كشاف المجلد الثالث

إعداد : أحمد عنتر مصطفى

(أ) كشاف الموضوعات

م	عنوان المقال	اسم الكاتب	الإحالة
١	أثر ت. س. إليوت في و. ه. أودن (رسالة جامعية)	التحرير	ع ٢٣٠ - ٢٣٢
٢	أثر شوقي وحافظ في إبراهيم طوقان	يوسف بكار	ع ٢٥٦ - ٢٦٤
٣	أثر فيديريكو جارثيا لوركا في الأديب العربي المعاصر	أحمد عبد العزيز	ع ٢٧١ - ٢٩٩
٤	أحمد شوقي وأزمة القصيدة التقليدية	علي البعل	ع ٣٣ - ٥١
٥	أدب الشمعة بين الناصب والميكال	محمد يونس	ع ١٢٨ - ١٣٨
٦	الأديب المقارن بين المهتمين الفرنسي والأمريكي	عبد الحكيم حسان	ع ١١ - ١٧
٧	الأديب المقارن والدراسات المعاصرة	أمينة رشيد	ع ٤٨ - ٥٨
٨	الأديب المقارن والسلف الأدب	رجاء عبد المنعم جبر	ع ٣٦ - ٤٧
٩	إدراج المنطلقات وأحادية النظرة (تقرير)	عبدى حافظ	ع ٢٢٣ - ٢٤١
١٠	إشكالية الأديب المقارن	كمال أبو ديب	ع ٧١ - ٨١
١١	إطار لتأثير شوقي في الشعر المصري	علي الشاف	ع ٢٢٦ - ٢٤١
١٢	الأندلس في شعر شوقي ونزه	محمود علي مكي	ع ٢١٠ - ٢٣٤
١٣	الإنسان والبحر	رضوى عاشور	ع ١٢١ - ١٢٧
١٤	ألف ليلة وليلة في المسرح المصري	هيام أبو الحسن	ع ١٧٣ - ١٨٤
١٥	أما قبل	رئيس التحرير	ع ١ / ٤
١٦	أما قبل	رئيس التحرير	ع ٢ / ٤
١٧	أما قبل	رئيس التحرير	ع ٣ / ٤
١٨	أما قبل	رئيس التحرير	ع ٤ / ٤
١٩	أو. هيري ونظرية القصة القصيرة (ترجمة)	نصر أبو زيد	ع ٩٣ - ١٠١
٢٠	بؤس حافظ بين الحقيقة والوهم	أحمد محمد علي	ع ٩٣ - ١٠١
٢١	البنسجة والبنوكة (ترجمة)	عصام بهي	ع ١٦١ - ١٨٤
٢٢	البوفاوية في الرواية المصرية والتركية	محمد هريدي	ع ١٣٩ - ١٤٣
٢٣	التأثير والتقليد (ترجمة)	مصطفى ماهر	ع ٤٨ - ٥٨
٢٤	تاريخ الأدب المقارن في مصر	عطيه عامر	ع ١٣ - ٢٧
٢٥	تحقيق لغة النص إلى القواف	سعد معلوح	ع ١٢٢ - ١٤٠
٢٦	توثق جماعة السيول النقدي	إبراهيم عبد الرحمن	ع ١٣٥ - ١٥٨
٢٧	ت. س. إليوت في المحلات الأدبية (مناقشات)	علي شلش	ع ٣١١ - ٣١٥
٢٨	التضاريف الأسلوبية وإبداعية الشعر	عبد السلام السدي	ع ١٠٧ - ١١٩

م	عنوان المقال	اسم المؤلف	الإحالة
٢٩	التكرار الخطي في شعر حافظ	محمد عبد المطلب	ع ٤٧ / ٢ - ٦٠
٣٠	مناظر التجارب الحضارية وتفاعل الرؤى الإبداعية	صبرى حافظ	ع ٢١٥ / ٢ - ٢٢٩
٣١	لوازن البناء في شعر شوقي	عماد الربيعي	ع ٦٨ / ١ - ٧٧
٣٢	«جرعة قتل» بين إليوت وصلاح عبد الصبور	عبد الحميد إبراهيم	ع ١٩٣ - ٢٠٣
٣٣	حافظ وشوقي ورعاية مصر الأدبية	شوقي صيف	ع ١٥٥ / ٢ - ١٧٣
٣٤	الحدالة في الشعر (ملوة) - إعداد -	محمد بنوي	ع ٢٦٠ / ١ - ٢٦٨
٣٥	الملكية والواقع	غراء حسبي مهنا	ع ١٢٣ / ٤ - ١٣٤
٣٦	حول كتاب «الشعر وصنع مصر الحديثة» (ردونعيب)	منح خوري	
٣٧	خصائص الأسلوب في الشوقيات (عرض)	ماهر شفيق فريد	ع ٣٧٣ / ٢ - ٣٧٨
٣٨	دلائل الفترة الشعرية	محمد عبد المطلب	ع ٢٦٩ / ١ - ٢٧٨
٣٩	الدائبة والكلاسيكية في شعر شوقي	محمد زكي العشماوي	ع ١١ / ١ - ١٧
٤٠	الرومانسية الفرنسية بين الأصل والترجمة في قصص المظلوم	محمد مصطفى بنوي	ع ٦٣ - ٦٧
٤١	رومي وجوليت عل المسرح المصري	ليلى عثمان	ع ١١٤ / ٤ - ١٢٢
٤٢	«المت حدي» تحليل للمضمون المعكرو والاجتماعي	رمسيس عوض	ع ١٨٥ / ٤ - ١٩١
٤٣	الشاعر الحكيم	مي ميخائيل	ع ١٩٥ / ١ - ١٩٨
٤٤	الشرق والغرب بين الواقع والأيدولوجيا	جابر عصفور	ع ١١٩ / ٢ - ١٥٣
٤٥	شعيرة حافظ وشوقي	محمد علي الكركي	ع ٢١٨ / ٢ - ٢٢٧
٤٦	الشعر عند حافظ وشوقي	بيته إبراهيم	ع ٢١٣ / ٢ - ٢٢٣
٤٧	الشعر والتاريخ	عبد الله الطيب	ع ١٧٥ / ٢ - ١٩٧
٤٨	الشعر وتكوين مصر الحديثة (عرض)	قاسم عبد قاسم	ع ٣٣٥ / ٢ - ٢٤٥
٤٩	الشعر المنثور عند أحمد شوقي	ماهر شفيق فريد	ع ٢٧٩ / ١ - ٢٨٦
٥٠	شعر حافظ إبراهيم	حسن نصار	ع ١٥٧ / ١ - ١٦٥
٥١	شعر التوجدان عند حافظ إبراهيم	علي البطل	ع ٨١ / ٢ - ٩٢
٥٢	شعرية الشوقيات	حلمي بندير	ع ٢٢٤ / ٢ - ٢٣٤
٥٣	شوقي وآثاره في مراجع غربية مختارة	جادي صمود	ع ٥٢ / ١ - ٦٢
٥٤	شوقي وحافظ وأوليات التجديد	صالح جواد الطعمه	ع ٢٤٣ / ١ - ٢٥٧
٥٥	شوقي وحافظ في الأطروحات	عبد العزيز القالح	ع ١٩٨ / ٢ - ٢١٢
٥٦	شوقي والذاكرة الشعرية	سعد المغربي	ع ٣٤٩ / ٢ - ٣٧٢
٥٧	شوقي شاعر البيان الأول	كمال أبو حبيب	ع ٩٧ / ١ - ١٠٦
٥٨	شوقي ومصر العربية	أدونيس	ع ١٨ / ١ - ٢٢
٥٩	الشیطان في ثلاث مسرحيات	عرفان شهيد	ع ٣٢٢ / ٢ - ٣٢٨
٦٠	صورة المرأة في مسرحيات شوقي	عصام عيسى	ع ٢٤٨ - ٢٦٤ / ٤
٦١	صورة مصر بين الأسطورة والواقع	ليجیل بطرس سمعان	ع ١٨٣ / ١ - ١٩٣
٦٢	الصورة الفنية في شعر شوقي الصناني	عبد النعم شحاته	ع ١٨٥ / ٢ - ١٩٥
٦٣	طه حسين وفيكارت	عبد الفتاح عثمان	ع ١٤٤ / ١ - ١٥٦
٦٤	عالم القصائد الخمس	عبد الرشيد الصادق محمودي	ع ١٠٤ / ٤ - ١١٣
٦٥	عالية التميز النحوي	اعتدال عثمان	ع ٣٢٩ / ٢ - ٣٣٨
٦٦	عل هامش الأسطورة الإغريقية في شعر الباب	بيته إبراهيم	ع ٢٣ / ٤ - ٣٦
٦٧	العمى في مرآة الترجمة الشخصية	أحمد عثمان	ع ٣٧ - ٤٦
٦٨	عناصر التراث في شعر شوقي	فدوى المظلي دوجلاس	ع ٦١ / ٤ - ٨١
		ناصر الدين الأسد	ع ٢٣ / ١ - ٣٣

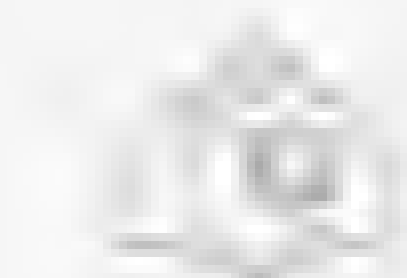
م	عنوان المقال	اسم المؤلف	الإحالة
٦٩	فاوست في الأدب العربي المعاصر	مصطفى ماهر	ع ٢٣٨ - ٢٤٧
٧٠	فكرة فاوست منذ عصر جوته	كمال رضوان	ع ٢٣٧ - ٢٣٨
٧١	فن الأيجراما عند طه حسين	فخرى قسطندي	ع ٨١ - ١٠٣
٧٢	قراءة أسبوعية لشعر حافظ إبراهيم	شكري عباد	ع ١٣ - ٢٧
٧٣	قراءة في محزون بلزا	سامية أحمد أحمد	ع ١٦٣ - ١٧١
٧٤	كائنات ملكة الليل	محمد بلوي	ع ٣٣٩ - ٣٤٨
٧٥	كارة البشر (ترجمة)	ديفيد كولستان	ع ١٠٣ - ١١٤
٧٦	«ليالي سطوح» بين القصة والقصة	أنجيل بطرس سمعان	ع ١٠٣ - ١٠٧
٧٧	«محزون ليلي» بين الأدب العربي والقارص	طاروق شوشة (مقدمة)	
٧٨	أغرابا المتجاوزة «نقد»	محمد غنيمي هلال	ع ١٤٤ - ١٦١
٧٩	مسرح شوق والكلاسيكية الفرنسية	شكري عباد	ع ٣٠٢ - ٣١٠
٨٠	مسرح نجيب سرور وتخلل للمسرح الألماني	إبراهيم حمادة	ع ١٦٧ - ١٧٦
٨١	انصاف التاريخ في مسرحية محزون ليلي	ناهد الذهب	ع ٢٦٥ - ٢٧٠
٨٢	معارضات شرق بحجية الأسلوبية المقارنة	عبد الحميد إبراهيم	ع ١٧٧ - ١٨٢
٨٣	المعجم الشعري عند حافظ إبراهيم	محمد المصطفى الطرابلسي	ع ٨٥ - ٩٦
٨٤	مفاهيم شعرية عند حافظ إبراهيم	أحمد طاهر حبيب	ع ٢٩ - ٤٥
٨٥	مفهوم التأثير في الأدب المقارن	عبد الرحمن فهمي	ع ٦٩ - ٧٩
٨٦	ملاحظات على بناء الجملة	سمير سرحان	ع ٢٦ - ٣٥
٨٧	مواضع فصاحة عن الضرورة والحرية	علي هنادي	ع ٦١ - ٦٧
٨٨	موضوع انصاف الإسلام للكونين الإلهية (ترجمة)	عبد الوهاب المسيري	ع ١١٥ - ١٢٠
٨٩	مؤثرات شرقية في الشعر الروسي	إيتمال يونس	ع ١٩٧ - ٢٠٦
٩٠	النص الغائب في شعر شوق	مكارم أحمد العمري	ع ٢٠٧ - ٢١٧
٩١	نقد المقارنة (ترجمة)	محمد بيبي	ع ٧٨ - ٨٤
٩٢	نماذج من الرواية الإنجليزية المترجمة إلى العربية	نجلاء الحليدي	ع ٥٩ - ٧٠
٩٣	نيويورك في ست قصائد	أنجيل بطرس سمعان	ع ٢٠٤ - ٢١٣
٩٤	هذا العدد	علي شاش	ع ٤٧ - ٦٠
٩٥	هذا العدد	التحرير	ع ٥ - ١٠
٩٦	هذا العدد	التحرير	ع ٥ - ١١
٩٧	هذا العدد	التحرير	ع ٥ - ١٠
٩٨	الواقع الاجتماعي في شعر حافظ وشوق	التحرير	ع ٥ - ١٢
٩٩	الوحدة القصية في «ليالي سطوح»	محمد عريس محمد	ع ٢٤٦ - ٢٥٥
١٠٠	وثائق	فادي مالحى توجلاس	ع ١٠٩ - ١١٧
		التحرير	ع ٢

(ب) كشف المؤلف

المؤلف	رقم العدد والصفحات	المؤلف	رقم العدد والصفحات
إسحاق يوسف (ترجمة)	٨٨ ع ٣ / ١٩٧ - ٢٠٦	شكري عباد (ترجمة)	٧٨ ع ٤ / ٣٠٢ - ٣١٠
إبراهيم جند	٧٩ ع ١ / ١٦٧ - ١٧٦	شوقي صيف	٧٣ ع ٢ / ١٥٥ - ١٧٣
إبراهيم عبد الرحمن	٧٦ ع ٤ / ١٣٥ - ١٥٨	صالح جواد الطعمة	٥٣ ع ١ / ٢٤٣ - ٢٥٧
أحمد طاهر حسني	٨٣ ع ٢ / ٢٩ - ٤٥	صبري حافظ (نظري)	٩ ع ٣ / ٢٣٣ - ٢٤١
أحمد عبد العزيز	٣ ع ٤ / ٢٧١ - ٢٩٩	صبري حافظ	٣٠ ع ٤ / ٢١٥ - ٢٢٩
أحمد عوان	٦٦ ع ٤ / ٣٧ - ٤٦	عبد الحكيم حسنا	٦ ع ٣ / ١١ - ١٧
أحمد محمد علي	٢٠ ع ٢ / ٩٣ - ١٠١	عبد الحميد إبراهيم	٣٢ ع ٤ / ١٩٣ - ٢٠٣
أدوبيس	٥٧ ع ١ / ١٨ - ٢٢	عبد الحميد إبراهيم	٨١ ع ١ / ١٧٧ - ١٨٢
إسماعيل عوان	٦٤ ع ٢ / ٣٢٩ - ٣٣٨	عبد الرحمن فهمي	٨٤ ع ٢ / ٦٩ - ٧٩
أمينة رشيد	٧ ع ٣ / ٤٨ - ٥٨	عبد الرشيد الصادق محمودي	٦٣ ع ٤ / ١٠٤ - ١١٣
أنجيل بطرس سمعان	٦٠ ع ١ / ١٨٣ - ١٩٣	عبد السلام المسلي	٢٨ ع ١ / ١٠٧ - ١١٩
أنجيل بطرس سمعان	٧٦ ع ٢ / ١٠٣ - ١٠٧	عبد العزيز القالح	٥٤ ع ٢ / ١٩٨ - ٢١٢
أنجيل بطرس سمعان	٩٢ ع ٤ / ٢٠٤ - ٢١٣	عبد الفتاح عوان	٦٢ ع ١ / ١٤٤ - ١٥٦
التحرير	٩٤ ع ١ / ٥ - ١٠	عبد الله الطيب	٤٦ ع ٢ / ١٧٥ - ١٩٧
التحرير	٩٥ ع ٢ / ٥ - ١١	عبد النعم محمد شحاته	٦١ ع ٣ / ١٨٥ - ١٩٥
التحرير	٩٦ ع ٣ / ٥ - ١٠	عبد الوهاب المسيري	٨٧ ع ٣ / ١١٥ - ١٢٠
التحرير	٩٧ ع ٤ / ٥ - ١٢	عروفت شهيد	٥٨ ع ٢ / ٣٢٢ - ٣٢٨
التحرير	١٠٠ ع ٢ /	عصام حبي (ترجمة)	٢١ ع ٤ / ١٦١ - ١٨٤
التحرير (رسائل جامعية)	١ ع ٣ / ٣٣٠ - ٣٣٢	عصام حبي	٥٩ ع ٤ / ٢٤٨ - ٢٦٤
جابر حصار	٤٣ ع ٢ / ١١٩ - ١٥٣	عطية عامر	٢٤ ع ٤ / ١٣ - ٢٢
حسن نصار	٤٩ ع ١ / ١٥٧ - ١٦٥	علي البطل	٤ ع ١ / ٣٣ - ٥١
حنان بسير	٥١ ع ٢ / ٢٢٤ - ٢٣٤	علي البطل	٥٠ ع ٢ / ٨١ - ٩٢
حمادي محمود	٥٢ ع ١ / ٥٢ - ٦٢	علي الشان	١١ ع ١ / ٢٣٦ - ٢٤١
ديفيد كوستاك (ترجمة)	٨٥ ع ٣ / ١٠٣ - ١١٤	علي شلش	٢٧ ع ٤ / ٣١١ - ٣١٥
رئيس التحرير	١٥ ع ١ / ٤	علي شلش	٩٣ ع ٤ / ٤٧ - ٦٠
رئيس التحرير	١٦ ع ٢ / ٤	علي هشاري	٨٦ ع ٢ / ٦١ - ٦٧
رئيس التحرير	١٧ ع ٣ / ٤	غراء حسي مهنا	٣٥ ع ٤ / ١٢٣ - ١٣٤
رئيس التحرير	١٨ ع ٤ / ٤	فاروق شوش	٧٧ ع ٣ / ١٤٤ - ١٤٧
رجاء عبد المصطفى	٨ ع ٣ / ٣٦ - ٤٧	فكري قسطنطين (مقدمة)	٧١ ع ٤ / ٨١ - ١٠٣
رضوى عاشور	١٣ ع ٣ / ١٢١ - ١٢٧	فدوى ماطلي - دوجلاس	٩٩ ع ٢ / ١٠٩ - ١١٧
رمسيس عوض	٤١ ع ٤ / ١٨٥ - ١٩١	فدوى ماطلي - دوجلاس	٦٧ ع ٤ / ٦١ - ٨٠
سامية أحمد أسعد	٧٣ ع ٣ / ١٦٣٦ - ١٧١	قاسم عبد قاسم	٤٧ ع ٢ / ٢٣٥ - ٢٤٥
سعد محمد المجرسي	٥٥ ع ٢ / ٣٤٩ - ٣٧٢	كمال أبو ديب	٥٦ ع ١ / ٩٧ - ١٠٦
سعد مصلوح	٢٥ ع ١ / ١٢٢ - ١٤٠	كمال أبو ديب	١٠ ع ٣ / ٧٦ - ٨١
سمير مروحان	٨٥ ع ٣ / ٢٦ - ٣٥	كمال رضوان	٧٠ ع ٤ / ٢٣٠ - ٢٣٧
شكري عان	٧٢ ع ٢ / ١٣ - ٢٧	ليلى عان	٤٠ ع ٤ / ١١٤ - ١٢٢
		ماهر شفيق فريد (مضيق)	٣٦ ع ٢ / ٣٧٣ - ٣٧٨

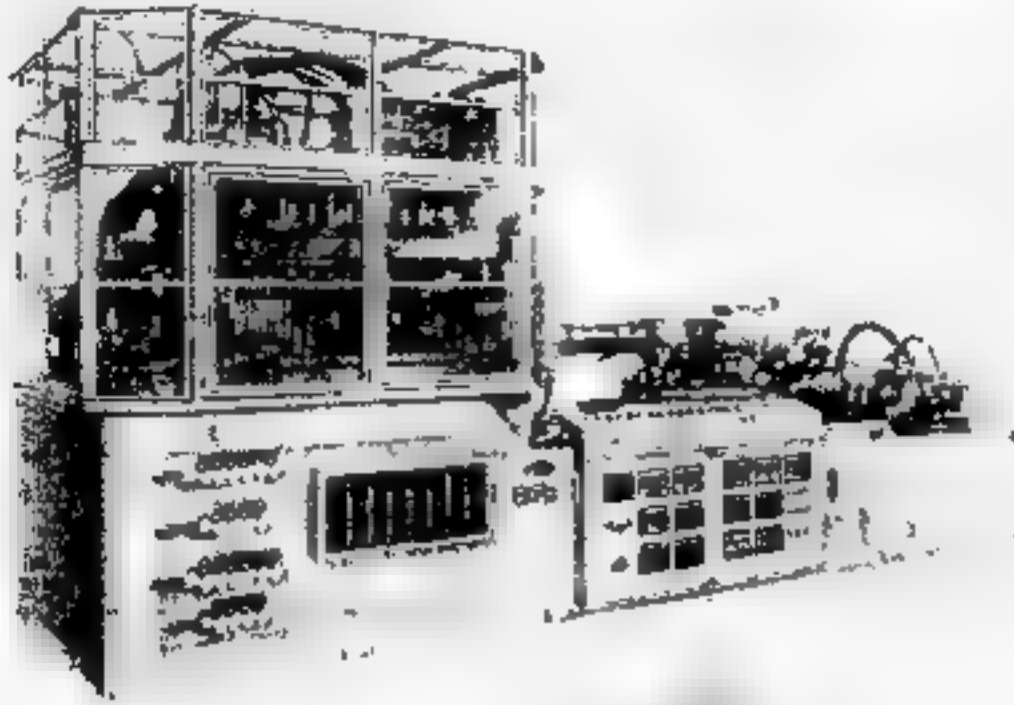
المؤلف	رقم الكتاب	رقم العدد والصفحات	المؤلف	رقم الكتاب	رقم العدد والصفحات
ماهر شفيق فريد (عرض)	٤٨	ع ١ / ٢٧٩ - ٢٨٦	محمود علي مكي	١٢	ع ١ / ٢٠٠ - ٢٣٤
محمد بدوي (ملبوس - إهداء)	٣٤	ع ١ / ٢٦٠ - ٢٦٨	مصطفى ماهر (ترجمة)	٢٣	ع ٣ / ٤٨ - ٥٨
محمد بدوي	٧٤	ع ٢ / ٣٣٩ - ٣٤٨	مصطفى ماهر (ترجمة)	٦٩	ع ٤ / ٢٣٨ - ٢٤٧
محمد بيبي	٩٠	ع ١ / ٧٨ - ٨٤	مكارم أحمد الفدوى	٨٩	ع ٣ / ٢٠٧ - ٢١٧
محمد زكي العشماوي	٣٨	ع ١ / ١١ - ١٧	منح عسوي	٣٦	ع ٢ / ٣٧٣ - ٣٧٨
محمد عبد المطلب	٢٩	ع ٢ / ٤٧ - ٦١	مسي ميخائيل	٤٢	ع ١ / ١٩٥ - ١٩٨
محمد عبد المطلب (عرض)	٣٧	ع ١ / ٢٦٩ - ٢٧٨	ناصر الدين الأسد	٦٨	ع ١ / ٢٣ - ٣٣
محمد علي الكردي	٤٤	ع ٣ / ٢١٨ - ٢٢٧	ناهد النجيب	٨٠	ع ٤ / ٢٦٥ - ٢٧٠
محمد عريس محمد	٩٨	ع ٢ / ٢٤٦ - ٢٥٥	نبيلة إبراهيم	٤٥	ع ٢ / ٢١٣ - ٢٢٣
محمد شيمي هلال	٧٧	ع ٣ / ٢٤٧ - ٢٦١	نبيلة إبراهيم	٦٥	ع ٤ / ٢٣ - ٣٩
محمد مصطفى بدوي	٣٩	ع ١ / ٢٣ - ٢٧	نجلاء الحديدي (ترجمة)	٩١	ع ٣ / ٥٩ - ٧٠
محمد الفادي الطرابلسي	٨٢	ع ١ / ٨٥ - ٩٦	نصر أبو زيد (ترجمة)	١٩	ع ٣ / ٩٣ - ١٠١
محمد هريدي	٢٢	ع ٣ / ١٣٩ - ١٤٣	قيام أبو الحسن	١٤	ع ٣ / ١٧٣ - ١٨٤
محمد يونس	٥	ع ٣ / ١٢٨ - ١٣٨	يوسف بكار	٢	ع ٢ / ٢٥٦ - ٢٦٤
محمود الربيعي	٣١	ع ١ / ٧٧ - ٧٧			

~~~~~





المركز التكنولوجي للبلاستيك P. T. C.



يسر المركز التكنولوجي للبلاستيك التوكيل الوحيد لشركات Bielloni Castello بيلوني الإيطالية  
و NESSEI نيساي اليابانية NESSEI A S B اليابانية PLACO اليابانية أن تقدم إلى السوق المصري  
- ماكينات BIAXIAL ORIENTATION STRETCH BLOW صناعة شركة NESSEI A S B  
الأولى والرائدة في العالم في هذا المجال وذلك لعمل عبوات من مادة PET لاستخدامها في أغراض تعبئة  
المواد الغذائية والغازية مثل الأغذية المحفوظة ورجاجات المياه الغازية  
- ماكينات COEXTRUSION FILM من شركة بيلوني الإيطالية وذلك لعمل فيلم بلاستيك متعدد  
الطبقات لاعتبار الخامات الصالحة لتعبئة المنتجات الغذائية مثل المكرونة واللحوم والخبز واللب  
والبطاطس. الخ التي تحتاج إلى حماية خاصة حتى تظل صالحة من الناحية الغذائية والصحية  
- ماكينات الحقن من ٨٠ جرام إلى ٥٠٠٠ جرام - ماكينات الحقن ٢ لون - ماكينات الحقن على

معدل

ودلك صناعة شركة نيساي اليابانية

Melinar



- ماكينات الفيلم والطباعة والتقطيع واللحام والشفق الطولي  
لأفلام البلاستيك صناعة شركة بيلوني الإيطالية  
- ماكينات الفيلم والنفخ والمواسير والحبال البلاستيك  
والشبكة البلاستيك صناعة شركة بلاكو  
ودلك بضاعة حاضرة .. تسهيلات في الدفع خدمات فنية  
خبرة فنية من مهندسين يابانيين مقيمون بمصر للصيانة.

العنوان : ٣٨ ب ش منصور باب اللوق

ت : ٢٤٠٦٩ - ٢٧٨٠٢

الهيئة المصرية العامة للكتاب

# معرض القاهرة الدولي السادس عشر للكتاب

٢٦ يناير - ٦ فبراير ١٩٨٤  
أرض المعارض الدولية بمدينة نصر



Following these studies of the influence of German literature on modern Arabic writing, Ahmed Abdel Aziz writes on the influence of the Spanish *Lorca* on Arab writers and poets. With all qualifications as regards how Arab writers came to know *Lorca* through other mediators, Abdel Aziz safely concludes that he influenced contemporary Arab poets. Sometimes this influence takes the form of using lines from *Lorca* as an epigraph; at other times it takes the form of quoting him, of adapting some of his imagery and the characteristic properties of his poetic world: a bloody wedding, dawn, the moon, gypsy songs, daggers, horses, knights, Grenade. The writer then examines a number of *Lorca*'s phrases that have found their way into Arabic poetry: cut breasts, a broken wing, the weeping of the lyre, lonely and remote Cordova, the black guard, the chimes of five o'clock, etc. he dwells on the artistic structure of *Lorca*'s poems and its influence on the structure of Arabic poetry. Finally he compares *Lorca*'s *La casa de Bernarda Alba* (*The House of Bernarda Alba*) with Salah Abdel Sabour's *The Princess Waits*.

All the above-mentioned studies move - as we have seen - within the framework of reciprocal influence stressing at the same time the openness of modern Arabic literature to world literature, and the use it has made of it.

It remains to say a few words about three studies of which brief mention has been made before. They are all opposed to the theory of reciprocal influence: similar texts are treated, in this context, for a purely critical purpose, namely to reveal the artistic and intellectual dimensions of separate texts and to illuminate their various aspects.

First of these three studies is Ali Shalash's *«New York in Six Poems»*. Three of the poems under consideration are by Arab poets belonging to three different Arab countries: Adonis, Abdel Wahab al-Bayati and Mohamed Ibrahim Abu Shabab. The rest are by the Russian Mayakovsky, the Spanish *Lorca* and the Senegalese Senghor. They all visited New York and each wrote a poem on it. The study shows how the vision of each was conditioned by his cultural background and ideological stand and how these differ-

ences were reflected in the various components of their poems. It is interesting, however, that the three Arab poets have this much in common: they all reject New York and satirize it against a backdrop of Arab culture.

Next we come to Fadwa Maki-Douglas' *«Blindness in the Mirror of Autobiography»*, a comparison between two autobiographies, one by the Egyptian Taha Hussein and the other by the Indian Ved Mehta. Both writers belong to our so-called third world: they are both blind men attempting their hands at the same literary genre. Apart from this, there is no chance of their ever having met each other or of any possible influence. Hence the writer studies blindness as a textual fact, depicting the parallels between both writers and pointing out the similarities as well as the differences. She then manages to pin down the characteristics of the writing of the blind as exemplified in the texts under discussion and the differences, all the same, between her two writers. Fadwa Maki-Douglas dwells on the phenomenon of the pain associated with blindness and how each writer reacted to it differently. Together with the duality of blindness and pain, there is the duality of tradition and innovation, the association of blindness with tradition, and the duality of East and West. All these dualities play parallel roles in the work of both writers, converging sometimes and diverging at others, but helping to highlight the qualities peculiar to each.

The third and last study is Ghazal Hussein Mohana's *«The Tale and Reality»*. It is a depiction of observable parallels between a set of Arabic and French folkloric tales. These parallelisms are not indicative of a reciprocal influence, rather they indicate points of contact and differences between the formulae chosen by different peoples to express their actual concerns and dreams of the future. This is achieved through an analysis of ten Arabic folkloric tales and their French counterparts.

Finally, it remains to add that the scope of applied studies, employing both methods indicated here, has still room for further fruitful contributions.

Translated by  
MAHER SHAFIK FARID



**Lakun (What Remains for You)** and Naguib Mahfouz's **Miramar**. Haffiz provides evidence that three Arab novelists have been influenced by **Faulkner's** novel in its Arabic version. As for **Kanafani's** debt, Haffiz asserts that it goes beyond action and characterization to include symbolism, imagery, metaphorization and artistic structure based on the stream of consciousness technique and the interaction of place and time, as well as the method of narration. Naguib Mahfouz, on the other hand, has been able - thanks to his mastery of the novel form and his ability to digest and assimilate - to conceal his debt to **The Sound and The Fury**. Through an analysis of **Miramar**, however, Haffiz reveals similarities of action and character between the two works that cannot be coincidental. We may say, therefore, that the applied aspect of Haffiz's paper is devoted to the theory of reciprocal influence.

Thus end our group of studies of the impact of translated English (and American) works on modern Arabic criticism, poetry, drama and fiction. We next come to studies of the German impact. For some reason, three of the studies included here deal with the age-old problem of **Faust**: **Kamal Radwan** writes on «The Idea of Faust since the Age of Goethe», **Mustapha Maher** on «Faust in Contemporary Arabic Literature» and **Issam Bahly** on «Satan in Three Plays». **Kamal Radwan** traces the theme of **Faustus** in Europe since the Age of Enlightenment as an expression of man's thirst for knowledge and freedom. He touches upon **Lessing's** - the pioneer of Enlightenment - treatment of the theme; then **Goethe's** where an alliance between **Faust** and **Mephisto** is effected in order to achieve unlimited knowledge. The writer traces works - poetic, dramatic and operatic - by contemporaries of **Goethe** and moves on to **Faust's** manifestations in twentieth century Germany as exemplified in **Thomas Mann's** play **Doctor Faustus** (1947). From the European **Faust** **Radwan** takes us to Egypt where the theme of **Faust** became popular. **Goethe's** play was translated into Arabic and discussed by many a writer. Suffice it to say that the theme was treated by at least five Egyptian dramatists, namely **Tawfik al-Hakim**, **Ali Ahmed Baktheer**, **Mohamed Farid Abu Hadid**, **Mahmoud Taymour** and **Fathi Radwan**.

From **Kamal Radwan** we move on to **Mustapha Maher** who is mainly concerned with the impact of **Goethe** in general, and of his **Faust** in particular, on modern Arabic literature. This impact is studied under five headings (i) a tendency towards translation or Arabicization as in **Ahmed Hammad al-Zayyat's** version of **The Sorrows of Young Werther** (ii) an acquisitive tendency that likes to think that **Goethe's** thought is akin, in essence, to Islamic culture. Among the exponents of this view are the Egyptian **Abdel Rahman Sidqi** and the Algerian **Abdel Hamid ben Shaban** (iii) an academic and scholarly tendency seeking to understand the works of **Goethe** in their own terms. A conspicuous example is **Abdel Ghafar Makawi's** «Wait a little, how beautiful thou art». (iv) a tendency towards conducting a dialogue with **Goethe** as in

**Tawfik al-Hakim's** **Abd al Shaytan (The Covenant of Satan)** (v) a transformatory tendency in which the original is transformed by the translator into something different, such as turning the tragedy of **Faust** into a popular and cheap novel.

It is in the light of these divisions that **Mustapha Maher** studies **al-Hakim's** **The Covenant of Satan** as a dialogue with **Goethe** and **Mohamed Farid Abu Hadid's** **A Slave to Satan** as nearest to translation or Arabicization. Finally he studies **Ali Ahmed Baktheer's** **Faust al Jadid (The New Faust)** which is neither a dialogue with **Goethe** nor an arabicization. It rather retains the original elements of the story, though **Faust** eventually triumphs over **Satan** and is absolved of his sins.

**Issam Bahly** is also near to the **Faust** domain. He chooses to deal with the figure of **Satan** in three different plays - **A Slave to Satan**, **The New Faust** and **Towards a Better Life**. The field of research is more or less the same as **Radwan's** and **Maher's** whether the focus be on **Faust** or on **Satan**. The duality of **Faust-Satan** is indissoluble.

**Bahly** starts by reviewing mankind's conception, through the ages, of **Satan** as a symbol of evil, disobedience and rebellion, and as an enemy to man. He reviews the image of **Satan** in **Goethe's Faust** and in **Marlowe's The Tragical History of Dr Faustus**, connecting both images with the image of **Satan** in collective memory. Analysing the three modern Arabic plays he has chosen, **Bahly** reveals the transformations and additions introduced by their authors - both in thought and in art - to express a personal vision of the sufferings of Arab society in particular and of humanity in general.

It is interesting to note that all the **Faustian** echoes, touched upon in the three studies mentioned above, have been in the field of drama. In pursuance of the impact of German drama on its Arabic counterpart, **Nahed al-Deeb** contributes a study of «The Drama of Naguib Soreur and the Assimilation of German Drama». According to the writer, the importance of **Soreur's** work lies in taking Egyptian drama a step further from critical realism to an interest in something transcending realism of character and action. This is due to the impact exercised upon **Soreur**, as a student of dramatic direction in Eastern Europe, by **Brecht's** theoretical writings and dramatic works. The writer analyses a number of **Soreur's** plays in the light of the demands of epic theatre - both intellectually and artistically - concluding that the chief merit of these plays consists in effecting a synthesis of the characteristics of epic drama, the popular Egyptian tradition, social issues and nationalist aspirations. Through this synthesis, **Soreur** has managed to create a dramatic text that does not take heed of Aristotelian dramatic structure but resorts to all methods of breaking the circle of dramatic illusion and putting an end to the alienation of the audience from the stage.

poetic in the English language particularly. This is revealed through a comparison of creative and critical texts by the *Diwan* poets with texts from English romantic poets and critics.

Another study of the impact of English literature on modern Arabic writing is Mohamed Abdel Hai's «The Violet and the Crucible: Translation and the Language of Arabic Romantic Poetry». This is a study of the impact of Arabic translations of specimens of English poetry on the rise of Arabic romantic poetry, both in form and in subject-matter. Abdel Hai ranges from the first Arabic translation of the hymn «The Cross of Christ» (1830) to the Arabic version of the second Hymns for Worship (1852), usually credited to Botros al-Bustani, the Arabic version of the Bible supervised by the Protestant Church, translation of psalms and hymns between 1847 and 1885 and - finally - translations of Shakespeare, Shelley, Wordsworth, Keats, Burns, etc.

Abdel Hai's paper points out the extent of influence exercised by Arabic versions of hymns on Syrian and Lebanese poets, especially in the United States of America, having read and sung them at missionary schools. He also points out the significance of their poetry for the younger men of the Apollo school. As for the *Diwan* poets, Abdel Hai maintains that they were not born romantics, like their Arab counterparts in their American exile. Hence their poetry was not a complete break with neo-classical canons of taste. It rather struck a balance between experimentation and innovation. This was a reflection of the tensions of the romantic-neoclassical duality in their poetical sensibility. The *Diwan* poets paved the way for the Apollo poets to adopt the romantic conception of poetry as based on symbol and suggestion rather than direct statement. This was to combine with a gradual assimilation of the styles of English- and French- romantic poetry.

Since he is mainly concerned with tracing the influence of translated English works on Arabic writing, Abdel Hai shows how Arab romantic poets assimilated English romantic poetry in translation. He does not neglect to mention, however, the role played by Arab Sufi (mystical) poetry in enriching Arabic romantic poetry and endowing it with certain characteristics that are not to be found in its English counterpart. Abdel Hai also studies the influence of the romantic concept of poetry on re-structuring the Arabic poem, freeing its metre and music from rigid patterns, both in the light of some critical writings and through direct translations of English poems.

Also treating of the impact of English writing on modern Arabic literature, and stressing the role of translation in this respect, are two further studies taking us from the domains of criticism and poetry to that of drama. Ramses Awad writes on «Romeo and Juliet on the Egyptian Stage» and Abdel Hamid Ibrahim on «A Murder: Eliot and Abdel Sabour».

The first of these two papers records the popularity of Shakespeare's *Romeo and Juliet*, *Hamlet* and *Othello* on the Egyptian stage in the first three decades of the present century. As for *Romeo and Juliet*, it had by 1900 appeared in two Arabic versions, by Naguib Hadad and Nicola Rizk Allah respectively. *Romeo and Juliet* was probably the most popular of all Shakespeare's plays on the Egyptian stage. First it was presented by the troupe of Abu Khalil al-Kahani in 1900 as «Martyrs of Love». In the same year, the troupe of Iskander Farah put it on stage, the role of *Romeo* being played by Sheikh Salama Higazy before he left Farah's troupe to form one of his own. Higazy introduced the element of song to such an extent that *Romeo and Juliet* was stripped of its tragic content and nothing but the sentimental interest was retained. Awad reviews how it was presented on stage complete, or only in part, with the alterations and transformations this entailed.

Abdel Hamid Ibrahim, on the other hand, makes a comparison between T. S. Eliot's *Murder in the Cathedral* and Salah Abdel Sabour's play though his translation was published only posthumously in 1982. The writer records some similarities between the two plays mentioning, at the same time, differences that earlier critics have noted.

While Laila Essa, as we have seen, has dealt with the translation of romantic fiction into Arabic, Angele Botros Samman deals with «Specimens of the English Novel in Arabic Translation». She treats of translations published between 1940 and 1973, pointing out the arbitrariness of choice of material for translation, the absence of planning and the complete subjection to the personal tastes of the translators on the one hand and to the demands of the market on the other. For some reason, the novels of Charles Dickens proved to be the most popular with Egyptian and Arab translators. *A Tale of Two Cities*, alone, was translated into Arabic no less than nine times. Together with Dickens, there have appeared translations of Aldous Huxley, George Orwell, Charlotte Bronte, Jane Austen, Samuel Johnson, H. G. Wells and others. Some of these translations, however, were abridgements others were made to fit popular and cheap editions.

Next we come to Sahri Hafiz's study of the impact of Faulkner's *The Sound and the Fury* on the Arabic novel. The writer defines the basic goal of comparative studies as «sharpening of the reader's awareness of the characteristics of a given literary work through the use of other works capable of its illumination. This is as it were an affirmation of the critical method of comparative studies: a literary text is to be studied in the context of another. That is probably why Hafiz uses the phrase «Parallel Experiences» as a sub-title to his study. He reviews various critical interpretations of *The Sound and the Fury* which goes to show how rich it is. Thus he uses as a preface to an examination of its impact on four modern Arabic novels. For reasons of space, mention will be made here of two only of these novels: Ghannam Kanafani's *Ma Tabaqa*

This study of the impact of Greek mythology on al-Sayab's poetry is followed by a study of a classical literary genre - namely that of the epigram - which **Taha Hussein** sought to introduce into modern Arabic literature. **Fahmi Kestandi**, author of this study, starts from the premise that **Taha Hussein** was convinced of the ability of Arabic to go beyond traditional artistic forms and was flexible enough to accommodate various literary forms of world literature. Hence his experimentation with the epigrammatic form in *Janat al Shawk* (*A Garden of Thorns*). Kestandi's study of the epigrams included in this work is meant to establish and consolidate the theory of transmission of one literary genre from one literature to another and from one age to another.

Kestandi's opens a group of studies of the work of **Taha Hussein**. It is immediately followed by **Abdel Raheem Mahmoudi's** «**Taha Hussein and Descartes**». This is a historical research into the impact of Descartes' thought on **Taha Hussein** in the domains of literary study and of creative work alike, with special reference to *The Days*. Mahmoudi's paper is both negatory and affirmative: on the one hand, he seeks to refute the common view that **Taha Hussein's** *On Pre-Islamic Poetry* shows the influence of Descartes' method. On the other hand, he seeks to illuminate what no one has demonstrated before - namely that *The Days*, **Taha Hussein's** autobiography, is Cartesian in method. The doubts cast by **Taha Hussein** on Pre-Islamic poetry were negative and self-defeating: they ended in negating their very subject. Descartes' method, on the other hand, is based on a logical chain of reasoning, starting in doubt but ending in certainty. The most that can be said in this respect is that in his literary studies, **Taha Hussein** has adopted a rationalistic view not dissimilar to Descartes' in the domain of philosophy. As for *The Days*, Mahmoudi maintains that it is based on a Cartesian *Cogito, ergo sum*. Unlike Descartes, however, this is not a link in a chain of reasoning, but a vivid personal experience. Like Descartes, **Taha Hussein** starts with a feeling of solitude and tries to overcome it doubting, like the French philosopher, the knowledge acquired through the senses, a doubt that is characteristic of Descartes' *Méditations*. Both the French philosopher and the Egyptian man-of-letters agree in having recourse to an external power (The Other in the case of **Taha Hussein** and God in the case of Descartes) to rescue the isolated self and mediate between it and the external world.

Another aspect of the French impact on Arabic literature is touched upon by **Laila Eisan's** «**French Romanticism: Original and Translation in al-Manfalouti's Fictions**». Two trends are distinguished by the writer as far as the translation of French romantic fiction into Arabic is concerned, on the one hand, there were unabridged and semi-complete versions. On the other, translators took liberties with their texts to an extensive degree. An example of these free translations is *Attala* which was translated by al-Manfalouti as *The Martyrs*. Another is his neglect, in

translating *Paul et Virginie*, of descriptions of nature and social traditions and introducing into this work - as well as into *For the Sake of the Crown* - some alterations aimed at highlighting the translator's nationalist sentiments. This

may be justified by al-Manfalouti's desire to make the French text akin to the interests of his Arab reader, but Eisan also records some alterations that cannot be justified on grounds of history, subject-matter or art. In such cases the original is merely made to fit in with al-Manfalouti's own vision and to reflect his personal biases. This strips the originals of their philosophical content and merely turns them into love stories.

The writer concludes that al-Manfalouti has attempted a *mélange* of European eighteenth century thought and nineteenth century sentiment, thus reflecting the dilemma of writer and reader alike as they find themselves torn between inherited values of Arab culture, on the one hand, and the pull of Western culture on the other, at a time when the Arab world was just throwing away the yoke of the Ottoman empire.

Although **Ghassan Hussein's** «**The Tale and Reality**» is a comparison of Egyptian and French folkloric tales, we would rather leave it aside for the moment, to be touched upon later together with other textual studies by **Ali Shalash** and **Fadwa Maki-Douglas**.

We next come to studies of the influence of English literature on modern Arabic writing. First, there is **Ibrahim Abdel Rahman's** «**The Critical Heritage of the Diwan School: Origins and Sources**». The title is indicative of the writer's historical method. He dwells on the Diwan poets' - especially al-Akaf's - campaign against the poetry of *Shawqi*. This is seen to be based on two premises: (1) a new concept of poetry, its functions and tools, drawing on western literature, both critical and creative, especially in its classical phase; (2) the creation of poetical works modelled on those of the English romantic poets. In seeking to achieve these goals, they sought to point out the backward and traditional character of *Shawqi's* poetry. The writer reviews a number of texts in which al-Akaf, the most important theoretician of the Diwan school, tried to put forward this new concept of poetry at length. From this review **Abdel Rahman** concludes that these writings do not constitute an integrated theory of poetry: they are little more than ideas and opinions inspired by various readings in literature and criticism. These ideas are traced back to their ancient and modern sources, both Western and Arabic. The ancient western sources are represented by Greek and Roman criticism and by classical criticism in general. The classical Arabic sources are scattered over a wide range of Arabic writings, both creative and critical. As for the modern sources of al-Diwan's critical thinking, they are to be found partly in some contemporary Arab writers - who had access to French culture - and partly in the heritage of the romantic school, both critical and

sometimes to the very laws that govern specific structures. Successive studies, however, have not succeeded yet in pinning down the reasons behind these similarities.

The transmission of popular expression, in its different forms, is an undeniable fact. Equally undeniable are the distortions and transformations to which it is subject in response to the nature and specific demands of the collective mentality to which it has emigrated. To this extent the historical method can be justified in comparative studies of similar or cognate texts in different environments and at different times. The identity of laws governing the structure of these forms, however, cannot be explained in terms of the concept of reciprocal influence. Hence comparative popular studies have left this concept behind in search of new reasons for such an identity. This has turned out to be possible only through the text and the system governing the relations of its component parts.

Nabila Ibrahim then deals with various endeavours to analyse popular texts from a universal perspective starting from Axel Olrik and ending with later textual studies conducted by folklorists and literary critics alike.

We next come to eighteen applied studies covering some basic aspects of comparative literature in succession and interpenetrating amongst themselves. As we have said, with the exception of the papers of Ali Shalash, Fatwa Maitl-Douglas and - to some extent - Gherna Hussein (all of whom are steering clear of the concept of reciprocal influence), these studies deal with the influence of foreign literatures on modern Arabic literature. The historical pattern is observed. Thus we begin with Ahmed Ezzam's «Notes on the Greek Myth in the Poetry of al-Sayab» and Fakhri Kostandi's «Taha Hussein and the Art of the Epigram». These are followed by comparative studies of Arabic and French literature and thought, followed in turn by studies of some English influences on Arabic literature and of the impact of an American novel on some Arabic novels. Next we come across four studies dealing with the influence of German literature on modern Arabic writing. Finally, Ahmed Abdel Aziz writes on the influence of the Spanish Lorca on contemporary Arabic poetry and drama.

The succession of these studies in this order is meant to suggest that modern Arabic literature, in all its forms, and modern Arabic thought have made use of various influences and tributaries of world literature. It is a matter of give-and-take.

On the other hand, these axes interpenetrate giving rise to new ones. The papers of Fatwa Maitl-Douglas, Fakhri Kostandi and Abdel Rasheed Mahammedi deal respectively with Taha Hussein's *al-Ayam «Days»* (rendered into English as *An Egyptian Childhood*, *The Scream of Days* and *A Passage to France*) and his epigrammatic art as exemplified in *Janet al-Shawk (A Garden of Thorns)* and the Cartesian method of doubt, both in his critical and in his

creative work. As for the influence of English literature on Arabic literature, Ibrahim Abdel Rahman and Mohamed Abdel Hal deal respectively with the influence of English romantic poetry on the *Diwan* school of poets and on the *Apollonian* school of poetry. On the other hand, Mohamed Abdel Hal, Ramzes Awad, Abdel Hamid Ibrahim and Angele Botros all deal with the question of translating English literature into Arabic. As far as literary genres are concerned, Ibrahim Abdel Rahman and Mohamed Abdel Hal deal with poetry, Ramzes Awad and Abdel Hamid Ibrahim with drama, Angele Botros and Sabri Hafiz with the art of the novel, in relation to translated English and American novels. As for the impact of German literature on Arabic writing, Kamal Radwan, Mustapha Maher and Isam Bahiy write on the influence of the figure of Faust, and of Satan, on modern Arabic writing. Nabil al-Deeb, on the other hand, traces the influence of Brecht on the drama of Naguib Soreur. This is all meant to demonstrate that the order in which these studies are presented has a significance, and a function, on more than one level.

The great majority of these applied studies move implicitly, as we have seen, within the orbit of the concept of reciprocal influence. The limited number of textual studies featured by the present issue, however, conduct indirectly a methodical dialogue, in the domain of application, with the above-mentioned studies. It can be argued, broadly speaking, that the structure of the present issue seeks - through application - to present the reader with a thesis (exemplified by most of the papers included), an antithesis (exemplified in a limited number of studies) and a synthesis (exemplified in Nabila Ibrahim's paper).

The first of our historical studies is Ahmed Ezzam's «Notes on the Greek Myth in the Poetry of al-Sayab». The writer traces the historical roots of the mythological phenomenon, drawing attention to the role played by the romantic school of poets in Egypt, and the symbolic school of poets in Lebanon, in introducing myth in poetry, as Western romantic poets and symbolists have done. The interest in myth, however, was not confined to this: according to Ezzam, it has acquired momentum with the rise of new Arabic poetry, especially in the work of the pioneering Iraqi poet Badr Shakir al-Sayab. So extensive is the use of mythology in the poems of al-Sayab that critics have differed on his success - or failure - in putting it to artistic uses. Ezzam maintains that al-Sayab has succeeded in employing myth - and the myth of *Tamuz* in particular - to enrich his poetry. Much of his work, however, has sunk under the load of the myth and is not justified by artistic necessity. In such cases, the myth is usually summed up in a few words and the reader is made cognizant of it only by a footnote at the bottom of the page. Ezzam traces al-Sayab's use of myth, starting from «A Shepherd's Song» and «Body and Soul» - early romantic poems of his - up to his last poems in which mythological echoes - Greek, Assyrian and Babylonian - combine with the pains of illness and political frustrations.



# THIS ISSUE

## ABSTRACT

The previous issue of *Fuad*, dealing like this one with **Comparative Literature**, has featured a fair number of theoretical essays and studies directed basically upon an examination of the concept of comparative literature, the subsidiary issues to which it has given rise, the legacy of comparative literature in comparison with other branches of knowledge, and - finally - points of contact and difference between theoreticians and practitioners of the subject in the present century. Our choice of subject has called, in the first place, for a scrutiny of theoretical issues and an examination of the basic problems that are the starting points of its methods, tools and goals. A no less conspicuous goal, however, was the movement from theoretical thought to practical and applied study. Keen on application - in dealing with issues, trends and methods - this *Journal* has chosen to move in three directions: (a) comparisons dealing with literary works or ideas belonging to literatures other than Arabic; (b) comparisons dealing with Arab literary works that had some influence, direct or indirect, on other literatures; (c) comparisons dealing with Arab literary works and ideas in so far as they show traces of influence from non-Arabic literatures. Our previous issue has been taken up by studies of the first two categories; the present one is devoted to the third category.

Hence it will be noticed that the great majority of studies included in this issue move in the orbit of reciprocal influence. The Arabic text is used as a starting point for an examination of foreign sources, whether direct or indirect. We have chosen to say «the great majority», however, because a number of the studies included offer comparisons that have nothing to do with the concept of influence, as in the case of studies by **Ali Shabash**, **Fadwa Malti-Douglas** and, to some extent, **Gharni Hussein**. The papers of these three consist in a critical analysis of texts and a reading of the Arabic literary text in the context of another. Besides, the present issue features, at its very beginning, two papers by **Atteya Amer** and **Nabila Ibrahim** of a special nature.

**Atteya Amer's** study, which heads this issue is of a historical nature. Its importance in the present context derives partly from its revelation of the beginnings of comparative studies in the Arab world in the nineteenth century, as exemplified in the writings of **Rifa'a al-Tahawi** and **Ali Maharak**. The writer then moves to the twentieth century recording the rise of consciousness of the idea of comparison as certain scholars, such as **Ahmed Dayf**, author of *An Introduction to the Study of Arabic Rhetoric*, fell under the influence of flourishing comparative studies in France: «The interest in linguistic comparative studies has made itself manifest in university colleges and faculties as from the year 1924. In 1938 comparative literature became a subject of study in **Dar al-Ulum**. Apart, however, from university colleges and **Dar al-Ulum**, **al-Risala** published in 1935 a number of studies, comparing Arabic literature with its English counterpart, by **Fakhry Abou el-Soud**. What is interesting about these studies is that they did not adopt the historical view of the French school, but concentrated instead on critical analysis of texts and on comparing the aesthetic values of the two literatures under consideration. **Fakhry Abou el Soud** thus anticipated the rebellion of the «American School» against the 'French School'. The writer then refers to Egyptian missions abroad, to specialize in comparative literature, in France at first and then in England.

**Nabila Ibrahim's** study, which comes next, deals with «**The Universality of Popular Expression**». This deals with an anonymous branch of literary creativity, namely popular literature. The writer is able, nevertheless, to record certain points of contact between the forms of popular expression amongst different peoples at different times. Such a similarity calls for an explanation. Could it be due to the transmission of the literary material - orally in most cases - from one milieu to another? This is the question that folklorist studies, starting from the early nineteenth century, have had to grapple with. These studies have pointed out that the similarities are not confined to partial motifs or even to entire forms. The similarity extends

٢٢٢٢



مركز بحوث وتطوير علوم إيس دي

مطابع الهيئة العامة للكتاب

Printed by:  
General Egyptian Book Organization (GEBO)





# FUSŪL

Journal of Literary Criticism

Issued By

**General Egyptian Book Organization**

٦١١٦٦ ٥  
٨٩٣٧٢٧ ع

Editor:

**EZZ EL-DIN ISMAIL**

Sub. Editor:

**GABER ASFOUR**

Editorial Secretariate:

**EITIDAL OTHMAN**

Lay Out:

**SAAD ABDEL WAHAB**

Secretariate:

**AHMAD ANTAR**

**ISAM BAHY**

**MOHAMMAD BADAWI**

Consultants

**Z. N. MAHMOUD**

**S. EL-QALAMAWI**

**SH. DAIF**

**A. YUNIS**

**A. EL-QUTT**

**M. WAHBA**

**M. SUWAIF**

**N. MAHFOUZ**

**Y. HAQQI**

## **COMPARATIVE LITERATURE**

**Part 2**

○ Vol. III ○ no. 4

○ July. August. September 1983

حافظي على رشاقتك  
بتنظيم اسرتك



واسرة المستقبل  
توفر لك  
اللوالب النحاسية



# FUSIL

Journal of Literary Criticism

**COMPARATIVE LITERATURE**

Part 2

○ Vol. III ○ no. 4 ○ July. August. September 1983

**4**